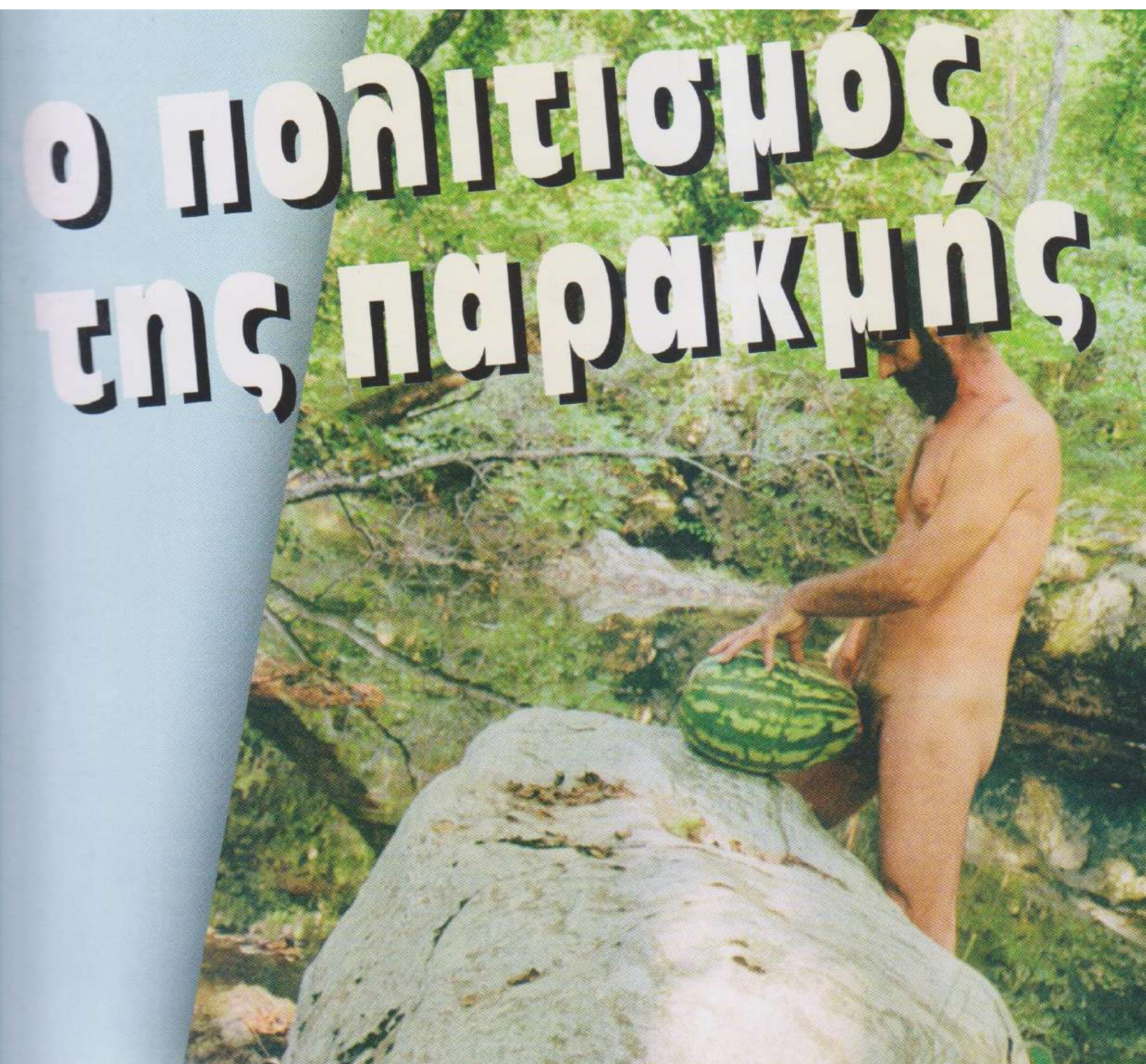

ο πολιτισμός
της παρακμής



ΜΑΡΤΙΝ ΚΙΠΕΝΜΠΕΡΓΚΕΡ

ΤΑ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΑ ΣΚΟΥΠΙΔΙΑ ΤΗΣ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΠΟΙΗΣΗΣ

ΓΙΑ ΚΑΘΕ ΤΙΜΙΟ ΠΑΡΑΤΗΡΗΤΗ η σύγχρονη πολιτιστική δημιουργία του δυτικού κόσμου βρίσκεται στο **ναδίρ**. Στο ναδίρ ενός πολιτισμού που, οδηγώντας τον ατομοκεντρισμό έως την υπερβολή του ναρκισσισμού, καταστρέφει τις ίδιες τις βάσεις της δυτικής κουλτούρας. Μέσα σε έναν αιώνα, περάσαμε από τον **Σαγκάλ** στα... κόπρανα σε κονσέρβες, στα πτώματα ζώων σε φορμόλη και στο «κατασκευασμένο« πρόσωπο του **Μάικλ Τζάκσον**. Σε όλους τους τομείς της πολιτιστικής δημιουργίας επιβεβαιώνεται μια γενικευμένη **παρακμή**. Βεβαίως αυτό δεν σημαίνει πως δεν παράγονται και σήμερα σημαντικά ή ενδιαφέροντα έργα, που επιχειρούν να αποδώσουν το πνεύμα της εποχής, αλλά η συνολική αποτίμηση είναι απογοητευτική. Η εξέλιξη αυτή είναι συνέπεια του παροξυσμού της εμπορευματοποίησης και του μαζοποιημένου ατομοκεντρισμού. Υπό το πρόσχημα της οικουμενικότητας επιβάλλεται ένα ενιαίο και μοναδικό πρότυπο, δήθεν απόλυτης ατομικής διαφοροποίησης και «μεταμοντερνισμού», στην πραγματικότητα όμως υποταγμένο στο «αόρατο χέρι» της αγοράς, μιας αγοράς που πλέον έχει καταστεί κενή οιουδήποτε νοήματος. Η «εποχή της ασημαντότητας», όπως τη χαρακτήρισε ο Καστοριάδης, σφραγίζεται όχι μόνον από το τέλος των ιδεολογιών, αλλά και την αντικατάσταση της τέχνης από το κιτς και τη διαφήμιση. Έτσι το οικουμενικό πρότυπο που προτείνει είναι πλέον ένα **στυλ**, ανεξαρτήτως περιεχομένου, μια μόδα, δεδομένου ότι τα πάντα τείνουν προς αυτή την κατεύθυνση. Έτσι, όταν ο **Πιέρο Μαντσιόνι**, για να καταγγείλει την εμπορευματοποίηση και την παρακμή της Τέχνης θα κάνει μια πράξη πρόκλησης, βάζοντας τα κόπρανά του σε κονσέρβα, δεν θα μπορούσε ίσως να φανταστεί πως μια τέτοια κονσέρβα θα πουλιόταν μετά το θανατό του σε τιμή που αρκεί για να ζήσουν 35.000 Αιθίοπες για μία εβδομάδα.

Αντίθετα, **εκτός Δύσεως**, εμφανίζονται ενθαρρυντικά σημάδια, από τον ιρανικό και τον κινεζικό κινηματογράφο έως το ινδικό και το λατινοαμερικάνικο μυθιστόρημα, που ίσως προοιωνίζονται μια νέα οικουμενική πολιτισμική παραγωγή, που πλέον θα ξεφύγει από τις αρπάγες του Χόλλυγουντ και το καταθλιπτικό αδιέξοδο του αμερικανικού μυθιστορήματος.

Μια μορφή πολιτισμού βρίσκεται στο λυκόφως της και μια άλλη δεν έχει ακόμα ανατείλει, ή ίσως δεν τη γνωρίζουμε. Και προφανώς θα ανατείλει από άλλους ορίζοντες. Νέα οικουμενικά προτάγματα θα αναδειχθούν και όχι πλέον μέσα από τη **συνέχεια** του δυτικού κύκλου, όπως φαντάζονται πολλοί, εγκλωβισμένοι στο δυτικό παράδειγμα: κλασική-μεσαιωνική-αναγεννησιακή-μοντέρνα-μεταμοντέρνα τέχνη, αλλά μέσα από το **σπάσιμο** του κύκλου, προς μια οικουμενική τέχνη και πολιτισμό. Και εμείς καλούμαστε για μια ακόμα φορά να σκάψουμε σε ό,τι πιο αυθεντικό διαθέτουμε˙ μόνο αυτό μπορεί να συμβάλει σε μια νέα οικουμενικότητα και όχι βέβαια η μίμηση –και μάλιστα κακοχωνεμένη– του δυτικού αδιεξόδου.

των Φλάβια Κόστα - Άννα Μπατιστότσι

ΜΑ ΕΙΝΑΙ ΤΕΧΝΗ ΑΥΤΟ ΤΟ ΠΡΑΓΜΑ;

Η πρόκληση στην τέχνη δεν άρχισε χθες. Τώρα όμως που τα μεγάλα μουσεία εκθέτουν στη θέα του κοινού κόπρανα σε κονσέρβες ή σμιλεμένα πτώματα, αναρωτιέται κανείς τι ακριβώς θαυμάζει. Κι όμως ποτέ δεν ήταν τόσο γεμάτα κόσμο τα μουσεία.

Flavia Costa και **Anna Battistozzi**

ΣΕ ΠΟΛΛΑ ΜΟΥΣΕΙΑ ανά τον κόσμο, πλαστικοποιημένα ανθρώπινα πτώματα εκτίθενται εν είδει γλυπτών. Ανθρώπινα κόπρανα πωλούνται δεκάδες χιλιάδες δολάρια. Κάμερες μας δείχνουν πρόσωπα κάτω από το νυστέρι. Υπάρχει ένα πολυβραβευμένο έργο που δεν είναι τίποτε άλλο παρά ένα άδειο δωμάτιο όπου ανάβει και σβήνει το φως. Τέχνη, μεγαλοφυΐα ή σκέτη πρόκληση; Μπορούμε άραγε να μιλάμε ακόμη για πρόκληση σήμερα, αρχές του 21ου αιώνα; Πρέπει προηγουμένως να δώσουμε μιαν απάντηση στο αιώνιο και πάντα επίκαιρο ερώτημα: "μα είναι τέχνη αυτό το πράγμα";

Το κοινό, οι κριτικοί και ο χώρος της αγοράς έχουν ήδη εξοικειωθεί με αρκετά από τα είδη των πρωτοποριών, από την *pop-art* ως την *op-art*, τις *performances* και την εννοιολογική τέχνη. Μας λένε συνέχεια ότι η τέχνη έχει πεθάνει. Άλλοι πάλι υποστηρίζουν ότι ο θεατής δεν κατανοεί τις προτάσεις μιας τέχνης που του προκαλεί αμηχανία, σύγχυση. Στα μέσα του 19ου αιώνα, ο Baudelaire έγραφε: "*Το ωραίο είναι πάντα παράξενο.*" Σήμερα, αυτό που θα μπορούσε να αναρωτηθεί κανείς είναι: πού είναι τα όρια αυτού του *παράξενου*;

Μια πιθανή απάντηση είναι αυτή που δίνει ο Αμερικανός τεχνοκριτικός **Harold Rosenberg**, ο οποίος κατάφυγε στην έννοια του αγχογόνου αντικειμένου για να εξηγήσει το έργο της σύγχρονης τέχνης. Λέει λοιπόν ότι είναι ένα αντικείμενο που μάλλον εγείρει ερωτήματα παρά δημιουργεί βεβαιότητες, και που ωθεί το θεατή να αποφασίσει ο ίδιος, χωρίς να βασίζεται σε κάποιο κριτήριο, κατά πόσον αυτό που έχει μπροστά του μπορεί να θεωρηθεί τέχνη.

Το Ηνωμένο Βασίλειο βρίσκεται συχνά στο κέντρο αυτής της διαμάχης. Μιας διαμάχης που φέρνει αντιμέτωπες την Βασιλική Ακαδημία του Λονδίνου και την Tate Gallery, όπου εκτίθενται τα έργα των υποψηφίων για το πολυσυζητημένο βραβείο Turner. Είκοσι χρόνια τώρα, το βραβείο αυτό, που υπερβαίνει τα 30.000 δολλάρια, γεννά εξίσου προσδοκίες και έριδες. Το 1995, ο **Damien Hirst** –ο κατ' εξοχήν αμφισβητίας καλλιτέχνης της περιόδου– κέρδισε το πρώτο βραβείο με το έργο του ***Διαχωρισμός μητέρας και παιδιού***: μια αγελάδα και το μοσχάρι της, μέσα σε δυο γυάλινα κιβώτια με φορμόλη. Την ίδια εποχή, ο **Tony Kaye** πήρε μέρος στον διαγωνισμό με έναν άνεργο και άστεγο εργάτη μεταλλουργίας, όπως ακριβώς είχε κάνει το 1968 ο Αργεντινός **Oscar Bony**, στο Ινστιτούτο Di Tella, στο Μπουένος Άιρες.

Πέρυσι, ο Βρετανός Υπουργός Πολιτισμού, ο **Kim Howells**, κατηγόρησε τους υποψηφίους στο διαγωνισμό ότι κατασκευάζουν εννοιολογικά σκατά (conceptual bullshit). Φέτος, οι αδελφοί **Jake** και **Dinos Chapman**, "τρομερά παιδιά" κι αυτοί στον κόσμο της τέχνης στην Μεγάλη Βρετανία, παρουσίασαν δύο έργα: ***Θάνατος***, ένα συμπαγές μπρούτζινο άγαλμα που παριστάνει δύο τεράστια μωρά να κάνουν στοματικό έρωτα, και ***Σεξ***, ένα δέντρο στο οποίο βλέπουμε αναρτημένα ακρωτηριασμένα σώματα [Το 2003 νικητής του διαγωνισμού είναι ο **Greyson Perry**, για μια σειρά πήλινων αγγείων κλασικού ύφους, με παραστάσεις σκηνών οικογενειακής ζωής, καταγγελία της ενδο-οικογενειακής βίας.]

Τέτοιες ακρότητες δεν είναι αποκλειστικό προνόμιο των Βρετανών. Στην Αργεντινή, η **Cristina Piffer** είναι μια από τους καλλιτέχνες που χρησιμοποίησαν νέφτι αντί για φορμόλη. Τα έργα της παραπέμπουν στην πατροπαράδοτη βία που παρατηρείται στην Αργεντινή: παίρνει βοδινό κρέας, το βυθίζει σε διαφανή ρητίνη, και μετά το επεξεργάζεται σα να επρόκειτο για κάποιο λεπτοδουλεμένο μωσαϊκό.

Αλλά μιλώντας για πρόκληση, αυτός που ξεπερνά τους πάντες είναι ο **Léon Ferrari** [γεννημένος το 1920 στο Μπουένος Άιρες], ο οποίος αναζήτησε, πολύ συγκεκριμένα, στο χώρο της

θρησκείας (εικόνες και κείμενα) τις απαρχές της βίας στον κόσμο. Να αναφέρουμε ιδιαιτέρως τις τρομακτικές απεικονίσεις του της Τελευταίας Κρίσης, που είναι μία από τις πιο μεγάλες θεματικές στην ιστορία της τέχνης: οι παρεμβάσεις του συνίστανται στο να κολλάει στα έργα του κουτσουλιές περιστεριών ή όποιο άλλο υλικό ανταποκρίνεται συμβολικά στο νόημα που θέλει να περάσει. Σε κάθε του έκθεση δημιουργούνται επεισόδια, όπως συνέβη, για παράδειγμα, σ' αυτήν που οργανώθηκε το 2001 από το Instituto de Cooperación Iberoamericana (I.C.I.) και όπου η επίθεση μιας ομάδας έξαλλων φονταμενταλιστών χριστιανών είχε σαν αποτέλεσμα να κλείσει η έκθεση.

Η πρόκληση και η απόρριψη στην τέχνη δεν άρχισαν χθες: είναι σταθερά παράμετρος, τουλάχιστον από το 1913, όταν ο **Kasimir Malevitch** παρουσίασε το περίφημο έργο του ***Μαύρο πάνω στο άσπρο***. Ο ίδιος ο Malevitch θυμάται το σκάνδαλο που ξέσπασε στη θέα του έργου του: *"Εξέθεσα ένα έργο που αναπαριστούσε έναν μαύρο πίνακα σε άσπρο φόντο. Οι κριτικοί και το κοινό διαμαρτυρήθηκαν:* 'Χάσαμε όλα όσα είχαμε αγαπήσει ως τώρα. Και τώρα, να, βρισκόμαστε στη μέση της ερήμου ! Ένας μαύρος πίνακας σε άσπρο φόντο, τίποτε παραπάνω!'"

Η διαμάχη συνεχίστηκε το 1917 όταν ο **Marcel Duchamp** έστειλε σε μια έκθεση στη Νέα Υόρκη μια πορσελάνινη λεκάνη ουρητηρίου υπογράφοντας με ψευδώνυμο [R. Mutt]. Η ***Κρήνη*** του απορρίφθηκε και ο Duchamp –μέλος της επιτροπής της έκθεσης– παραιτήθηκε προκαλώντας την αγανάκτηση όλου του καλλιτεχνικού κόσμου. Εκείνα τα χρόνια έσκαγαν σαν βόμβες οι πρωτοπορίες που έγραψαν ιστορία: ο φουτουρισμός, ο νταντα̈ισμός, ο εξπρεσιονισμός, ο κυβισμός, ο υπερρεαλισμός. Ορισμένες από αυτές τις πρωτοπορίες είχαν ουτοπιστικές προεκτάσεις, άλλες, όπως ο νταντα̈ισμός, δεν πίστευαν στην υπόσχεση κάποιας επ' αόριστον προόδου, όλες όμως είχαν την ίδια ανατρεπτική και αντισυμβατική στάση, σοκαριστική για τον αστό διότι, αντί να τον επαναπαύει σε βεβαιότητες, του προξενούσε όλο και πιο βαθιά αμηχανία.

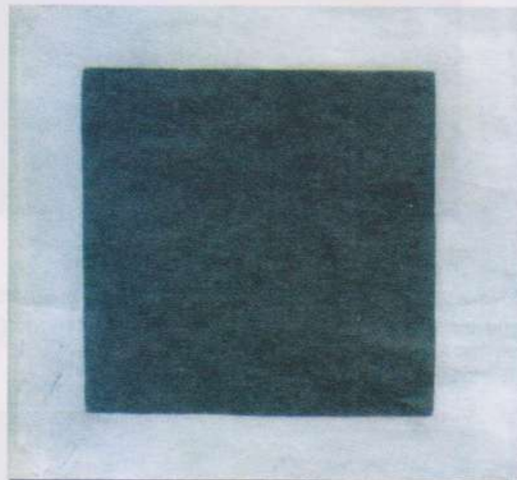
Ο Αργεντίνος καλλιτέχνης **Pablo Suarez**, ένας από τους πιο σημαντικούς εκπροσώπους της εννοιολογικής και στρατευμένης τέχνης της δεκαετίας του 1960, δήλωσε κάποτε ότι ένα από τα χαρακτηριστικά του 20ού αιώνα θα είναι *"το μένος ενάντια στο έργο"* τέχνης ως σταθερό αντικείμενο που γεννά ένα πλήρες και καθησυχαστικό συναίσθημα. Κατά τον Suarez, είναι *"πολύ δύσκολο να παράγει κανείς μια γλώσσα που να έχει κάποιο νόημα, αν δεν καταστρέψει πρώτα τα κατάλοιπα της προηγούμενης γλώσσας. Το έργο είναι μια γλώσσα που καταστρέφει ένα παρωχημένο σύστημα."* Διαπιστώνει ωστόσο ότι η αγορά της τέχνης είναι πολύ ισχυρή, *"μεταμορφώνει τη βόμβα σε εικόνα και της αφαιρεί όλη της τη δύναμη."*

Από την άλλη μεριά, πολλοί είναι εκείνοι που ευαγγελίζονται μιαν επιστροφή σε πιο παραδοσιακές φόρμες. *"Τώρα πια δεν μπορούμε καν να μιλάμε για καλές τέχνες"*, διαπιστώνει με θλίψη ο γκαλερίστας **Ignacio Gutiirrez Zaldivar**, *"λες και το ωραίο είναι κιτς, δεν είναι της μόδας. Σήμερα προτείνουν σκατά, σκελετούς, πεθαμένους, μόνο και μόνο για να τραβήξουν την προσοχή. Αποτέλεσμα: μια τέχνη που απευθύνεται σε μια χούφτα προνομιούχους οι οποίοι ξέρουν να βλέπουν, ενώ εμείς, το μόνο που κάνουμε είναι να κοιτάμε. Ο επισκέπτης ενός μουσείου δεν έχει το θάρρος να πει: 'Δεν μου αρέσει, το βρίσκω ανιαρό'. Έχουν βρει έναν έμμεσο τρόπο να καταδικάζουν τον κόσμο στη σιωπή."*

Παρ' όλα αυτά, δεν φαίνεται να είναι και τόσο λίγοι οι επισκέπτες, ούτε δείχνουν να βαριούνται. Κατανοητή ή όχι, η σύγχρονη τέχνη προσελκύει πλήθη κόσμου. Αυτό δείχνουν οι έρευνες για τον αριθμό προσέλευσης σε εκθέσεις και μουσεία όπου οι μορφές μιας τέχνης που δεν ακο-

ΕΝΑΣ ΑΙΩΝΑΣ ΠΡΟΚΛΗΣΕΩΝ·

Η δυτική τέχνη από το σπάσιμο των παραδοσιακών μορφών των αρχών του 20ού αιώνα στην κοπρολαγνεία των αρχών του 21ου



1913: Καζιμίρ Μάλεβιτς
Με το *Μαύρο τετράγωνο σε λευκό φόντο* ιδρύει τον σουπρεματισμό.



1926: Ρενέ Μαγκρίτ
Ο Βέλγος ζωγράφος εγκαινιάζει τη σειρά: *Η προδοσία των εικόνων* με το περίφημο "Αυτό δεν είναι μία πίπα".



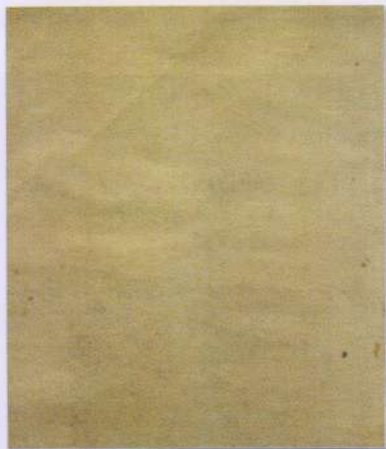
1928: Λουίς Μπουνουέλ
Σκηνή από τον Ανδαλουσιανό σκύλο των Μπουνουέλ-Νταλί, ένα από τα πρώτα υπερρεαλιστικά φιλμ.



1937: Πάμπλο Πικάσο
Γκερνίκα(λεπτομέρεια), φόρος τιμής του Πικάσο στα θύματα του βομβαρδισμού της βασκικής πόλης. Παρουσιάστηκε στην παγκόσμια έκθεση του 1937.



1961: Πιέρο Μαντσιόνι
Ο Ιταλός καλλιτέχνης, "για να καταγγείλει την επιπολαιότητα της αγοράς της τέχνης", κατασκεύασε 90 κονσέρβες, που η κάθε μία περιείχε 30 γραμ. από τα κόπρανά του. Το 2002 η Τέιτ Γκάλερι του Λονδίνου αγόρασε μία από αυτές με το αντίτιμο των 35.000 ευρώ.



1953: Ρόμπερτ Ραούσενμπεργκ
Ο εννοιολογικός καλλιτέχνης αγοράζει ένα σχέδιο του Βίλεμ ντε Κούνινγκ, το εξαλείφει και το εκθέτει με τον τίτλο: *Σβησμένο σχέδιο του ντε Κούνινγκ.*

λουθεί την παράδοση είναι πια κανόνας, όχι εξαίρεση.

Οι μεγάλοι μετρ της ιστορίας της τέχνης προσελκύουν το ίδιο πλήθος κόσμου που προσελκύουν και οι σύγχρονοι καλλιτέχνες. Έτσι, στην τελευταία Μπιενάλε της Βενετίας, που είχε τίτλο "***La dittatura dello spettatore***" [Η δικτατορία του θεατή], ο αριθμός των επισκεπτών ξεπέρασε τις 250.000. Στο Μπουένος Άιρες, στο "Estudio Abierto" [Ανοικτό Εργαστήρι], στο Harrod's, κατεγράφη ιδίου μεγέθους προσέλευση, σε διάστημα μικρότερο του ενός μηνός.

Η έκθεση "Body Worlds" [Κόσμοι του σώματος], του γιατρού-ανατόμου **Günther von Hagens** στο Λονδίνο, είχε πάνω από 840.000 επισκέπτες στην αρχή της χρονιάς κι από την έναρξή της, το 1997, ο αριθμός τους υπερβαίνει τα 13 εκατομμύρια. Ο von Hagens εκθέτει 200 πτώματα, έχοντας αντικαταστήσει τα σωματικά υγρά τους με επι-οξειδωμένη ρητίνη, και "σμιλεμένα" σε στάσεις από την καθημερινή ζωή. Η έκθεση προκάλεσε την κατακραυγή των εκκλησιαστικών κύκλων, των οικολόγων, των τεχνοκριτικών, αλλά και συγγραφέων όπως ο **Günter Grass** ή ο **Paul Virilio**, οι οποίοι έφθασαν σε σημείο να κατηγορήσουν δημόσια τον von Hagens ότι είναι ένας *"νέος Mengele"*, θεωρώντας ότι το να εκθέτει κάποιος πτώματα ως έργα τέχνης αποτελεί προσβολή στο σεβασμό που απαιτούν οι νεκροί. Και για να προσθέσει κι άλλο στη σύγχυση που προκάλεσε, ο von Hagens διευκρινίζει ότι στόχος του δεν είναι να κάνει τέχνη, αλλά να *"εκδημοκρατίσει την ανατομία"*. Ωστόσο, συχνά, τα αγάλματά του παραπέμπουν στα κλασικά έργα: το άγαλμα που κρατάει το δέρμα του σώματός του στα χέρια του είναι μια αναφορά στον Άγιο Βαρθολομαίο που ζωγράφισε ο Μιχαήλ Άγγελος στην οροφή της Capella Sixtina. Είναι τέχνη αυτό το πράγμα; Δεν είναι τέχνη; Άγνωστο. Πάντως είναι τρομερά ανησυχητικό. Και παράλληλα είναι κάτι πολύ προσοδοφόρο: με 8 δολάρια η είσοδος, τα έσοδα της έκθεσης ανέρχονται ήδη σε πάνω από 100 εκατομμύρια δολάρια.

Τα στίφη των επισκεπτών, πραγματικές λιτανείες, που κατακλύζουν μουσεία και εκθέσεις είναι γεγονός που επιδέχεται διάφορες ερμηνείες. Για μερικούς σημαίνει ότι υπάρχει εκ μέρους του κοινού μια βαθιά αποδοχή αυτού που σήμερα αποκαλούμε τέχνη. Αυτό που στους πολύ συντηρητικούς κύκλους φαίνεται ακαταλαβίστικο, το κοινό το υποδέχεται με περιέργεια. Επιπλέον, είναι σαφές ότι, χάρη στην κουλτούρα που του έχει κληροδοτηθεί, κι ο πιο αδαής θεατής διαθέτει κάποιο αισθητήριο. Αυτό δεν εμποδίζει πάντα το σοκ. *"Μέχρι πρόσφατα, οι κριτικοί είχαν να ασχοληθούν με έργα που εύκολα μπορούσαν να τα αναγνωρίσουν ως έργα τέχνης, που εκτίθονταν στα μουσεία, και κανείς δεν αμφισβητούσε την αξία τους"*, εξηγούσε ο Αμερικανός φιλόσοφος και τεχνοκριτικός **Arthur Danto** σε μια συνέντευξη στο Clarín. *"Από τα μέσα όμως της δεκαετίας του '60 βλέπουμε να πολλαπλασιάζονται έργα που εξωτερικά μοιάζουν με ένα συνηθισμένο αντικείμενο. Από τότε δεν υπάρχει πια δυνατότητα να διακρίνει κανείς τι είναι τέχνη και τι δεν είναι, επικαλούμενος αποκλειστικά και μόνο οπτικά κριτήρια."* Σύμφωνα με τον Danto, για να ορίσει κανείς την τέχνη σήμερα, *"πρέπει να γνωρίζει την ιστορία του έργου: την προέλευσή του, ποιος το έφτιαξε ποιο είναι το νόημά του. Τελικά όμως, η απόφαση επί του θέματος είναι συλλογική."*

Για άλλους όμως, η μαζική προσέλευση του κοινού είναι μια νέα απόδειξη του ότι η τέχνη, συνώνυμο άλλοτε του ιερού, εγγραφόμενη στη λογική της θεαματικότητας και της εμπορικότητας, έχει γίνει κοσμική. Ορισμένοι λυπούνται που τα μουσεία έχουν μετατραπεί σε καθεδρικούς ναούς όπου εξυμνείται η ένωση θεάματος και κατανάλωσης, όπου η πατροπαράδοτη παιδαγωγική λειτουργία έχει παραγκωνιστεί αφήνοντας τη θέση της σε μια σύγχυση μεταξύ παιδείας και ψυχαγωγίας. Σε αντίθεση με αυτό

που συνέβαινε τον 20ο αιώνα, τώρα η τέχνη δεν φαίνεται να μπορεί πλέον να είναι είρων ή να αμφισβητεί, χωρίς να απορροφάται αμέσως από την αγορά. Το 2002, η Tate Gallery διέθεσε 35.000 ευρώ για την αγορά κονσερβοποιημένων κοπράνων. Ο δημιουργός τους, ο αμφιλεγόμενος Ιταλός καλλιτέχνης **Piero Manzoni**, είχε φτιάξει αυτό το έργο για να διαμαρτυρηθεί ενάντια στο παράλογο της αγοράς της τέχνης. Ο εκπρόσωπος του μουσείου δήλωσε: *"Το έργο του Manzoni είναι ένα πολύ σημαντικό απόκτημα, και με την τιμή που το αγοράσαμε είναι πραγματικά ευκαιρία (...) Το έργο αυτό προωθεί τη σκέψη γύρω από θεμελιώδεις απόψεις της τέχνης του 20ού αιώνα, όπως η έννοια του δημιουργού και η έννοια της καλλιτεχνικής παραγωγής."*

Τώρα που η πρωτοπορία αποτελεί πλέον θεσμό, που παγιώθηκε η απήχησή της στον κόσμο, έχουν αρχίσει να ακούγονται φωνές αντίδρασης ενάντια στη σύγχρονη τέχνη, μεταξύ των οποίων, από τις πιο αιχμηρές, είναι εκείνη του Αργεντινού δημοσιογράφου **Juan José Sebreli** και του Βρετανού ιστορικού **Eric Hobsbawm**. Ο τελευταίος, στο δοκίμιό του *Ο αιώνας των άκρων* κάνει μια βίαιη κριτική στις πρωτοπορίες του πρώτου μισού του 20ού αιώνα, απομυθοποιώντας το λεγόμενο ανατρεπτικό πνεύμα τους: *"Οι πραγματικά επαναστατικές τέχνες έγιναν δεκτές από τις μάζες διότι είχαν να μεταδώσουν κάτι"*, υποστηρίζει ο Hobsbawn, *"οι πλαστικές όμως πρωτοπορίες του 20ού αιώνα δεν κατάφεραν να μεταδώσουν το πνεύμα των καιρών."* Και προσθέτει: *"Το να τρομάξει κανείς τον αστό είναι πολύ πιο εύκολο από το να τον εξοντώσει."*

Πέραν αυτών των κριτικών, κατά τις οποίες η τέχνη πρέπει να υπάγεται στην πολιτική, είναι γεγονός ότι, τελειώνοντας ο 20ός αιώνας, η τέχνη γίνεται όλο και πιο ανελέητη. Είναι η θέση του Γάλλου φιλόσοφου Paul Virilio, στο δοκίμιό του ***Η διαδικασία σιωπής*** (Galillé, Παρίσι, 2000), όπου επιτίθεται σκληρά σ' αυτό που αποκαλεί αποτυχία (ή συνέργια) της τέχνης απέναντι στις εγκληματικές και μακάβριες ιδεολογίες του 20ού αιώνα. Στο ***Las venturas de la vanguardia*** (Οι περιπέτειες της πρωτοπορίας), ο **Juan José Sebreli** σχολιάζει την τέχνη της δεκαετίας του '50 λέγοντας: *"Δεν επρόκειτο πλέον, όπως συνέβαινε με τους παραστατικούς ζωγράφους, για την εξαφάνιση του θέματος από τον πίνακα, για την απόρριψη της ρεαλιστικής ψευδαίσθησης και της τρίτης διάστασης: στο εξής έπρεπε να εξαφανιστεί ο πίνακας κι αυτή η ίδια η ζωγραφική."* Έτσι κι έγινε: το 1955, ο **Robert Rauschenberg** (Αμερικανός, γεννημένος το 1925) αγοράζει ένα πρωτότυπο σχέδιο του **De Kooning**, στη συνέχεια το σβήνει, και το εκθέτει με τον τίτλο ***Erased De Kooning Drawing*** (Σβησμένο σχέδιο του De Kooning). Μ' αυτόν τον τρόπο, ο Rauschenberg θέλει να μας πει ότι τα υλικά δημιουργούν κυρίως κενό. Το 1971, ο **Federico Peralta Ramos** (Αργεντινός, γεννημένος στο Mar del Plata το 1939) θέλησε να μιμηθεί την ***Expocición higiénica*** (Έκθεση υγιεινής) του καλλιτέχνη-φιλόσοφου **Hervı Fischer** (γεννημένου στο Παρίσι το 1941) η οποία συνίστατο σε ένα δωμάτιο που οι τοίχοι του ήταν καλυμμένοι από καθρέφτες, αλλά που, ελλείψει χρηματοδότησης, είχαν μείνει δίχως καθρέφτες.

Περαιτέρω, η κριτική του Virilio και του Sebreli θίγει τα θέματα και τις επιφάνειες που επιλέγουν οι καλλιτέχνες των τελευταίων δεκαετιών για τα προκλητικά τους δρώμενα. Από τις πιο ακραίες περιπτώσεις είναι η ***body art***, είδος που εμφανίστηκε τη δεκαετία του 1960 και που, κατά ένα μεγάλο μέρος, επικεντρώνεται στις πληγές, τις βλάβες, τα σημάδια, τις τομές στη σάρκα. Ο πιο σημαντικός αντιπρόσωπος του είδους ήταν ο **Rudolf Schwarzkogler**, Γερμανός, ο οποίος, το 1969, αυτο-ακρωτηριάστηκε κόβοντας σιγά-σιγά, εκατοστό προς εκατοστό το πέος του, ενώ ένας φωτογράφος απαθανάτιζε τη σκηνή. Η Γαλλίδα καλλιτέχνις **Orlan** συνεχίζει, εν μέρει, στα ίχνη της ίδιας παράδοσης. Στην αρχή της δεκαετίας του 1990, "σμιλεύει" το ίδιο της το πρόσωπο κάνοντας μια σειρά αισθητικών εγχειρήσεων, μια προκλητική σταυροφορία για να γίνει *"το απόλυτο αριστούργημα"* (καταγγέλλοντας παράλληλα την πολυσύνθετη σχέση τέχνης και τεχνικής, φαινομενικού και πραγματικού, φυσικού και τεχνητού), ενώ μια κάμερα την απαθανατίζει κατά τη διάρκεια αυτών των εγχειρήσεων.



1973: Άντυ Γουόρχωλ

Μάο. Ο Άντυ Γουόρχωλ στο νεουορκέζικο εργαστήρι του εφευρίσκει την ποπ αρτ και προσπαθεί να φέρει την τέχνη στην εποχή των μήντια και της καταναλωτικής κοινωνίας.



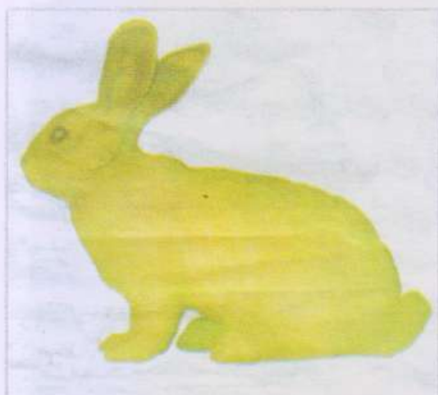
1987: Γιάννης Κουνέλλης

Χωρίς τίτλο, έργο του Γ. Κουνέλλη, κεντρικής φιγούρας της Arte Povera (Φτωχής Τέχνης), κινήματος που γεννήθηκε στην Ιταλία στη δεκαετία του 1960. Προτείνει μια αυστηρή οικονομία των καλλιτεχνικών μέσων.



1995: Ντάμιεν Χιρστ

Τα πτώματα ζώων που κολυμπούν στη φορμόλη και τα οποία εκτίθενται στις μεγαλύτερες γκαλερί του κόσμου δημιούργησαν τη φήμη αυτού του βρετανού καλλιτέχνη.



2000: **Άλμπα**
Αυτή τη χρονιά γεννήθηκε ένα μικρός φωσφορίζων λαγός που δημιουργήθηκε από τον Βραζιλιάνο **Εντουάρντο Κακ**. Πρόκειται για το πρώτο "γενετικά μεταλλαγμένο έργο" στον κόσμο.



2002: **Γκύντερ φον Χάγκενς**
Αυτός ο Αυστριακός ανατόμος χρησιμοποιεί αληθινά ανθρώπινα πτώματα για τις σκηνές του. Την έκθεσή του στο Λονδίνο, στις αρχές του 2002, επισκέφθηκαν πάνω από ένα εκατομμύριο άνθρωποι.



2003: **Άαρον Μπάρσακ**
Στις αρχές του 2003, ο αυτοαποκαλούμενος "κωμικός τρομοκράτης" έριξε ένα κουτί κόκκινη μπογιά πάνω σε έναν από τους αδελφούς Τσάπμαν, τρομερά παιδιά τής σύγχρονης βρετανικής τέχνης.

Γιατί να έχει γίνει τόσο προβληματική η πρακτική της τέχνης; Από τις αρχές της νεωτερικότητας, το καθεστώς των διαρκών μεταμορφώσεων της βιομηχανικής εποχής οδήγησε στη ριζική αμφισβήτηση της έννοιας του ωραίου. Ξεχασμένο πια το ιδεώδες της υπέρβασης και της αρμονίας: η ομορφιά αρχίζει να γίνεται αντιληπτή ως έννοια που εξελίσσεται με τον χρόνο, και η εξέλιξή της γίνεται μέσω της έννοιας του νεωτερισμού. Με άλλα λόγια, είναι παρωχημένη εδώ και καιρό η επικρατούσα άποψη που λέει ότι η τέχνη πρέπει να είναι ο τόπος της αρμονίας, της σταθερότητας. Ο **Adorno** έλεγε ότι η τέχνη μπορεί να δείχνει τις ασυμβίβαστες συγκρούσεις που διασχίζουν το σώμα της κοινωνίας. Αλλά στην κοινωνία των μέσων είναι σχεδόν ανύπαρκτα τα σύνορα μεταξύ των διαφόρων ειδών, συμβαίνει καθημερινά η τέχνη να υπερχειλίζει προς το μέρος του θεάματος, και το αντίθετο. Επομένως, η βούληση που δεν υπακούει στους κώδικες της αντίληψης που ισχύουν στην κοινωνία του θεάματος (διαρκής κίνηση, ταχύτητα, εμμονή στην αλλαγή), γίνεται ουσιώδες στοιχείο πλέον. Μολονότι τα σκάνδαλα και οι διαμάχες είναι στην ημερησία διάταξη, υπάρχει κάτι που δεν φαίνεται να αμφισβητείται καθόλου στο χώρο της τέχνης γενικά, από τους καλλιτέχνες ως τους κριτικούς, από τους μουσειολόγους ως τους διευθυντές των μουσείων, αλλά και από μια μεγάλη μερίδα του κοινού: όσο απεχθές κι αν είναι ένα έργο, η τέχνη δεν πρέπει επ' ουδενί να υποτάσσεται στους κώδικες της ηθικής, της θρησκείας ή της πολιτικής.

Το είδαμε άλλωστε στην έκθεση "Αίσθηση" που πραγματοποιήθηκε το 1998 στο μουσείο του Μπρούκλιν, στη Νέα Υόρκη και όπου ο **Chris Ofili** προκάλεσε σκάνδαλο με μια μαύρη Παναγία, που την είχε φτιάξει από περιττώματα ελέφαντα κι ολόγυρά της είχε τοποθετήσει εικόνες αιδοίων. Ο τότε δήμαρχος, ο Ρούντολφ Τζουλιάνι, απείλησε πως θα κλείσει το μουσείο για να ικανοποιήσει τους καθολικούς ψηφοφόρους. Και ο κόσμος της τέχνης κινητοποιήθηκε ενάντια σ' αυτή την πολιτική επίθεση διεκδικώντας την αυτονομία του καλλιτέχνη.

Για τον Κολομβιανό κριτικό **Josι Roca**, το βασικό ερώτημα στην εποχή μας δεν είναι να θέτει κανείς το ερώτημα: "Είναι καλό, ωραίο, πρωτότυπο;", αλλά να μπορεί να αναρωτηθεί: "Κατά πόσον είμαι ανοιχτός σε νέες καλλιτεχνικές προτάσεις;" Το αίνιγμα όμως δεν είναι στα ερωτήματα. Στις απαντήσεις βρίσκεται.

CLARÏN, Μπουένος Άιρες

Μετάφραση από τα γαλλικά:
Ελισάβετ Κούκη

Η επιλογή των εικόνων –και τα κείμενα που τις συνοδεύουν– έγινε από τις συγγραφείς του κειμένου

×

Η ΑΝΟΔΟΣ ΤΗΣ ΑΣΗΜΑΝΤΟΤΗΤΑΣ

ΤΙΘΕΤΑΙ ΤΟ ΕΡΩΤΗΜΑ αν μπορούν ακόμα οι δυτικές κοινωνίες να κατασκευάσουν το είδος εκείνο ατόμου που είναι απαραίτητο για τη συνέχιση της λειτουργίας τους.

Το πρώτο και κύριο εργαστήριο κατασκευής σύμμορφων προς την κοινωνία ατόμων είναι η **οικογένεια**. Η κρίση της σύγχρονης οικογένειας δεν έγκειται μόνο ούτε κυρίως στη στατιστική της διάλυσηˑ το βασικό είναι ο θρυμματισμός και η αποσύνθεση των παραδοσιακών ρόλων –άντρας, γυναίκα, γονείς, παιδιά– και ή συνέπεια τους: ο άμορφος αποπροσανατολισμός των νέων γενεών. Όσα είπαμε προηγουμένως για τα κινήματα των τελευταίων είκοσι χρόνων ισχύουν και για αυτόν τον τομέα (αν και, στην περίπτωση της οικογένειας, η διαδικασία χρονολογείται από πολύ παλιότερα. Έχει αρχίσει, πρόκειμένου για τις πιο «εξελιγμένες» χώρες, εδώ και τρία τέταρτα του αιώνα). Η αποσύνθεση των παραδοσιακών ρόλων αντανακλά τη ροπή των ατόμων προς την αυτονομία και περιέχει σπέρματα χειραφέτησης. Έχω όμως επισημάνει από παλιά την **αμφισημία** των συνεπειών της[1]. Όσο περνούν τα χρόνια, τόσο περισσότερο δικαιούμαστε ν' αμφιβάλλουμε κατά πόσον η διαδικασία αυτή οδηγεί στην εκκόλαψη νέων τροπών ζωής και όχι στον αποπροσανατολισμό και την ανομία.

Ένα κοινωνικό σύστημα όπου ο ρόλος της οικογένειας περνά σε δεύτερη μοίρα, ενώ ταυτόχρονα ενισχύεται ο ρόλος άλλων θεσμών ανατροφής και διάπλασης, δεν έχει τίποτα το αδιανόητο. Πολλές αρχαϊκές φυλές, όπως άλλωστε και η Σπάρτη, διαμόρφωσαν τέτοια συστήματα. Στη Δύση, από μια περίοδο και μετά, τον ρόλο αυτόν τον έπαιξε όλο και περισσότερο από τη μια το εκπαιδευτικό σύστημα και από την άλλη η περιρρέουσα κουλτούρα – γενική και ειδική (τοπική: χωριόˑ ή δεμένη με τη δουλειά: εργοστάσιο κ.λπ.).

Το δυτικό όμως **εκπαιδευτικό σύστημα** έχει μπει εδώ και είκοσι χρόνια σε φάση επιταχυνόμενης διάλυσης[2]. Υφίσταται κρίση περιεχομένου: τι μεταδίδεται, και τι πρέπει να μεταδίδεται, και με βάση ποια κριτήρια; Δηλαδή: κρίση των «προγραμμάτων» και κρίση του στόχου προς τον οποίο καταρτίζονται τα προγράμματα. Διέρχεται επίσης κρίση της εκπαιδευτικής σχέσης: ο παραδοσιακός τύπος της αναντίρρητης αυθεντίας έχει γκρεμιστεί, και νέοι τύποι –ο δάσκαλος-συμμαθητής, για παράδειγμα– δεν καταφέρνουν ούτε να διαμορφωθούν ούτε να αναγνωριστούν ούτε να διαδοθούν. Όμως όλες αυτές οι διαπιστώσεις θα παρέμεναν αφηρημένες αν δεν τις συσχετίζαμε με την πιο εξόφθαλμη και εκτυφλωτική εκδήλωση της κρίσης του εκπαιδευτικού συστήματος, που κανείς δεν τολμά καν να την αναφέρει. Ούτε οι μαθητές ούτε οι δάσκαλοι ενδιαφέρονται πια γι' αυτό που συμβαίνει μέσα στο σχολείο σαν τέτοιο, και οι μετέχοντες δεν επενδύουν πια στην παιδεία ως παιδεία. Για τους εκπαιδευτικούς έχει γίνει αγγαρεία προς το ζην, ενώ για τους μαθητές, για τους οποίους έχει πάψει να είναι το μοναδικό άνοιγμα προς τον εξωοικογενειακό κόσμο, και οι οποίοι δεν έχουν ακόμα την απαιτούμενη ηλικία (ή ψυχική δομή) ώστε να μπορούν να τη δουν ως εργαλειακή επένδυση (ολοένα προβληματικότερης άλλωστε αποδοτικότητας), έχει καταντήσει μια βαρετή υποχρέωση. Με δυο λόγια, το ζητούμενο είναι η απόκτηση ενός «χαρτιού» που θα επιτρέπει την άσκηση ενός επαγγέλματος (εφόσον βρει κανείς δουλειά). Θα μας απαντήσουν ότι, στην ουσία, πάντα έτσι ήταν. Ίσως. Άλλα δεν είναι αυτό το ζήτημα. Άλλοτε –έως πρόσφατα– όλες οι διαστάσεις του εκπαιδευτικού συστήματος (και οι αξίες στις οποίες παρέπεμπαν) ήταν αδιαμφισβήτητεςˑ τώρα δεν είναι πια.

Το νεαρό άτομο προέρχεται από μια παραπαίουσα οικογένεια, συχνάζει –ή και όχι– σ' ένα σχολείο που το βλέπει σαν **αγγαρεία**, βρίσκεται τέλος μπροστά σε μια κοινωνία, στην οποία όλες οι «αξίες» και οι «νόρμες» έχουν λίγο πολύ αντικατασταθεί από το «βιοτικό επίπεδο», την «οικονομική επιφάνεια», τις ανέσεις και την κατανάλωση. Ούτε θρησκεία ούτε «πολιτικές» ιδέες ούτε κοινωνική αλληλεγγύη με κάποια τοπική ή εργασιακή κοινότητα, με κάποιους «ταξικούς συντρόφους». Αν δεν περιθωριοποιηθεί (ναρκωτικά, εγκληματικότητα, «χαρακτηρολογική» αστάθεια), του μένει η βασιλική οδός της **ιδιώτευσης**, που μπορεί αν θέλει να την εμπλουτίσει με μια ή περισσότερες προσωπικές μανίες. Ζούμε στην κοινωνία των **λόμπι** και των **χόμπι**.

Το κλασικό εκπαιδευτικό σύστημα τρεφόταν, «εκ των άνω», με τη ζωντανή κουλτούρα της εποχής του. Το ίδιο ισχύει για το σημερινό – προς μεγάλη του δυστυχία. Η σημερινή κουλτούρα γίνεται ολοένα περισσότερο ένα μείγμα «μοντερνιστικής» απάτης και μουσειακότητας[3]. Πάει καιρός πια που ο «μοντερνισμός», αραχνιασμένος, καλλιεργείται σαν αυτοσκοπός και εδράζεται συχνά σε απλές πλαστογραφίες που γίνονται αποδεκτές μόνο και μόνο χάρη στον νεοαναλφαβητισμό του κοινού (τέτοια είναι, για παράδειγμα, η περίπτωση του θαυμασμού που εκφράζει εδώ και μερικά χρόνια το «καλλιεργημένο» παριζιάνικο κοινό για σκηνοθεσίες που επαναλαμβάνουν, σε αραιότερες δόσεις, τις επινοήσεις του 1920). Η κουλτούρα του παρελθόντος δεν είναι πια ζωντανή μέσα στην παράδοση αλλά αντικείμενο μουσειακής γνώσης, κοσμικής και τουριστικής περιέργειας, που ρυθμίζεται από τις μόδες. Σ' αυτό το πεδίο επιβάλλεται ,παρά την κοινοτοπία, του ο χαρακτηρισμός «αλεξανδρινισμός» (και μάλιστα αρχίζει να γίνεται προσβλητικός για τους Αλεξανδρινούς)ˑ ακόμα περισσότερο δε, δεδομένου ότι, στον ίδιο τον τομέα του στοχασμού, η ιστορία, ο σχολιασμός και η ερμηνεία αντικαθιστούν προοδευτικά τη δημιουργική σκέψη.

Κορνήλιος Καστοριάδης

Απόσπασμα από την *Άνοδο της ασημαντότητας*, εκδόσεις Ύψιλον, σελ. 22-25.

※



1. «Η κρίση της σύγχρονης κοινωνίας» (1965), στο *Σύγχρονος καπιταλισμός και επανάσταση*, δ.π. σσ. 363-379.

2. «Η σπουδάζουσα νεολαία» (1963), αυτ. σ. 334-350.

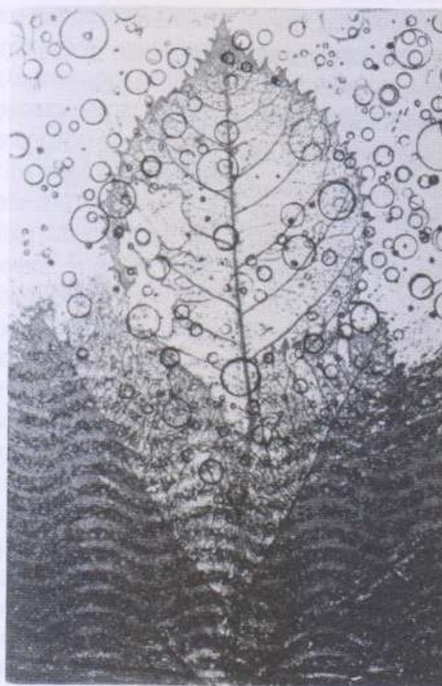
3. «Κοινωνικός μετασχηματισμός και πολιτιστική δημιουργία», *Sociologie et Sociétés*, Μόντρεαλ, 1979- τώρα στο *Περιεχόμενο του σοσιαλισμού*, έκδ. Ύψιλον. Βλ. επίσης, σήμερα, «Η εποχή του γενικευμένου κομφορμισμού», στο *Τα Σταυροδρόμια του Λαβυρίνθου*, III: *Ο θρυμματισμένος κόσμος*, έκδ. Ύψιλον.

ΝΕΩΤΕΡΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΗ

του Μάνου Στεφανίδη

Η θλίψη μου είναι το κάστρο μου
Σαίρεν Κίρκεγκωρ

ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΕΧΝΗΣ είναι ένας θεσμός έξω από τους θεσμούς. Το έργο τέχνης, πάνω απ' όλα, είναι εκείνος ο αιφνιδιασμός που εισβάλλει στη συζήτηση ανάμεσα σε μένα και τον εαυτό μου. Είναι το ξάφνιασμα που κεντρίζει τη γλώσσα ώστε να υπερβεί την απλή, επικοινωνιακή της λειτουργία και να καταστεί ποίηση, που αναγκάζει την εικόνα να σημάνει πολλά περισσότερα από όσα αναπαριστά. Μοντερνισμός πάλι είναι η επανανάγνωση των στερεότυπων της παράδοσης όμως με μια ματιά ριζοσπαστικά καινούρια· ενώ το μοντερνιστικό έργο πάλι, έχοντας τον δύσκολο στόχο να υποκαταστήσει τη θρησκεία και να διεκδικήσει την αλήθεια με κύρος αντάξιο της επιστήμης, μοιραία ανάγεται σ' ένα βάθρο σχεδόν μεταφυσικό και η δύναμή του καθίσταται, τρόπον τινά, ολοκληρωτική. Εδώ ακριβώς βρίσκονται και οι ερμηνείες για τις τυχόν υπερβολές της avantgarde που συχνά άγγιξαν τα όρια της φασιστικής αυθαιρεσίας. Και τούτο γιατί οι μοντερνιστικές ιδέες διακινούνταν από μικρές ομάδες «φανατικών» –θυμηθείτε τον κύκλο του Dada, τους διδάσκοντες στο Bauhaus ή τους σουρεαλιστές– που ευαγγελίζονταν τη μια και μόνη αισθητική αλήθεια και που υιοθετούσαν τον ρόλο του διαφωτιστή ή του μύστη για τις ευρύτερες, ανεξοικίωτες μάζες (Cézanne, Malevich, Bréton, Dali, Pollock) μέσω μιας φόρμας που χλευάζει, ανατρέπει και διαβουκολεί την όποια παράδοση. Κάθε παράδοση; Μόνον εκείνες τις μορφές που ταυτίζονται με τον ακαδημαϊσμό, δηλαδή την πεπερασμένη και μηχανική περί τέχνης αντίληψη που βιάστηκε να κλείσει το έργο τέχνης σ' ένα αυστηρό παιδαγωγικό σύστημα και σ' εξαντλητικούς ορισμούς γραφειοκρατικής, το μάλλον ή ήττον, νοοτροπίας. Για την νεωτερικότητα το έργο τέχνης είναι η αφετηρία κι όχι, το αποτέλεσμα, είναι το εικός και το αναγκαίο μιας ευρύτερης ιστορικής προόδου, είναι περισσότερο ένα αίνιγμα κι ένα ερώτημα παρά η βεβαιότητα ενός κόσμου που συγχέει τον εφησυχασμό με την ευτυχία. Το έργο τέχνης λειτουργεί πλέον ως απόλυτη αξία. Ο Γκέορκ Λούκατς ο θεωρητικός που διάβασε του Μαρξ με ουμανιστική ματιά, έγραφε πως η ζωή δεν είναι τίποτε εφ όσον το έργο είναι το παν. Η ζωή δεν είναι τίποτε άλλο παρά τύχη ενώ το έργο αντιπροσωπεύει την αναγκαιότητα αυτοπροσώπως. Ένας καντιανός ιδεαλιστής θάλεγε με ποιητική αθωότητα πως το έργο τέχνης δανείζει στον Θεό ένα πρόσωπο και θα εννοούσε το ίδιο, πάνω κάτω, πράγμα με τον Λούκατς έστω κι εντός ενός υπερβατικού πλαισίου. Ο Hegel εξάλλου ιστορικοποίησε τον Χριστιανισμό ενσυνειδήτως, δηλαδή τον διάβασε ως το υψηλότερο επίτευγμα του ανθρωπίνου πνεύματος, όταν αυτό ακόμη θεολογούσε και πριν αποφασίσει πως η φιλοσοφία θα είναι το ύπατο στάδιο της ωρίμανσής του. Τι ζητεί ο τελευταίος συστηματικός φιλόσοφος και εισηγητής της πληρέστερης αισθητικής θεωρίας για την νεωτερικότητα; Να προσδεθούμε στην παράδοση! Ναι, αλλά πώς; Συστρατευόμενοι με τα πρόσωπα που πάσχουν **εντός** της ιστορίας. Ιδού το απλό όσο και εωσφορικό συμπέρασμα: μοντέρνο είναι η συνείδηση της ιστορίας προσωποιημένη, μετα-μοντέρνο είναι η αντίληψη της ιστορίας ως αχρονικής παρέλασης μεταμφιεσμένων. Το μοντέρνο και στις πλέον αισιόδοξες στιγμές του εξέφραζε ένα δράμα γνωρίζοντας από πρώτο χέρι το μεταφυσικό κακό: δηλαδή πως ό,τι κερδίζεται με τον χρόνο, χάνεται με τη στιγμή. Αντίθετα το μεταμοντέρνο διαστέλλει το παρόν με αφέλεια σαν κάτι που δεν υφίσταται και το εκλαμβάνει ως ιστορικό χρόνο. Έτσι εκσυγχρονίζει, νομίζει, το curriculum vitae των ανθρώπων παραχωρώντας πιστοποιητικά ευτυχίας –κάτι μάθαμε και εμείς ως έθνος πρόσφατα απ' αυτό– αλλά όμως δεν εξορκίζει τη μοίρα του θανάτου τους. Το μοντέρνο έχει **επίγνωση** θανάτου και γι' αυτό μπορεί ν' αναφωνεί σαν τον Νίκο Εγγονόπουλο, το θαύμα του Ελμπασάν και του Βοσπόρου, πως «κατ' εμένα θάνατος δεν υπάρχει». Θα μπορούσε να ισχυριστεί κάτι ανάλογο ο Andy Warhol ή, έστω, ο πρόεδρος Bush; Η δυστυχία του μοντέρνου είναι ταυτόχρονα και η ευτυχία του καθώς δεν **θέλει** να ορίσει τρόπους ώστε ένα πράγμα (Ding) να **είναι** έργο τέχνης. Μεταμοντέρνο πάλι είναι η κρίση και η μελαγχολία της μετάβασης ή όπως θάλεγε ο Lacan η πρόσληψη του μέλλοντος ως ενός κατακερματισμού που προκαλούν οι σχιζοφρενικές συνθήκες. Και τι είναι πολιτισμός; Το σύνολο των αντιστάσεων που προκαλούν οι σχέσεις και οι συγκρούσεις των ποικίλων μορφών της εξουσίας.



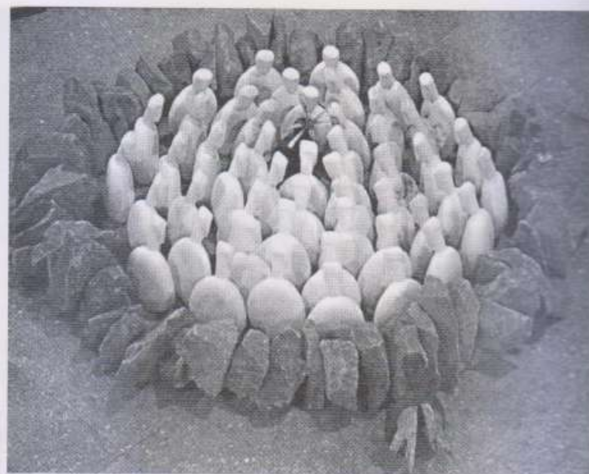
ΓΙΑΝΝΑΔΑΚΗΣ ΜΑΝΟΛΗΣ, "ΜΝΗΜΕΣ ΛΔ΄" 2003

Για την Ελλάδα τώρα: Την νεωτερικότητα υπερασπίστηκαν πάλι ορισμένες φωτισμένες μονάδες όπως ο Εμμανουήλ Ροΐδης –ου και την μνήμην εορτάζομεν μετά προσευχών και παννυχίδων– ο Παλαμάς, ο Παρθένης, ο Σκαλκώτας, ο Θεοτοκάς –ο ομφάλιος λώρος που συνδέει και τους τέσσερις λέγεται βενιζελισμός– και βέβαια οι αριστείς της γενιάς του '30 από τον Σεφέρη ως τον Τσαρούχη ή τον Γκίκα οι οποίοι εισήγαγαν τον Μοντερνισμό στην Ελλάδα λαμβάνοντας υπ'όψιν τις ιδιαίτερες

ανάγκες που αναπτύσσουν οι κοινωνίες της περιφέρειας· βλέπετε στην πατρίδα μας ποτέ δεν ήκμασε μια βιομηχανική επανάσταση, ώστε να προκύψουν τ' αναγκαία κοινωνικά και πνευματικά συνεπακόλουθα· πράγμα που θα πει ότι ο ΣΕΒ (Σύνδεσμος Ελλήνων Βιομηχάνων) αποτελεί ένα εντόπιο υπερρεαλίζον αστείο. Άρα το όχημα του Ελληνοκεντρισμού ως κυρίαρχης ιδεολογίας που απαιτούσε πάντως μια νέα μορφή, και ως αναγκαίας και ικανής συνθήκης μοντερνιστικών προτάσεων, τροχοδρόμησε μ' επιτυχία στο κονιορτοβριθές, κλεινόν άστυ προς τέρψιν των φιλοθεαμόνων. Ο Ανδρέας Εμπειρίκος, ο πρωτόκλητος, δίδει το 1935, ένδεκα χρόνια μετά τη δημοσίευση του *Σουρεαλιστικού Μανιφέστου* από τον Bréton, διάλεξη για τον Υπερρεαλισμό στην Αθήνα. Την ίδια χρονιά κυκλοφορεί η ποιητική του συλλογή Υψικάμινος. Το 1934 ο Δ. Διαμαντόπουλος συνεργαζόμενος με τη λαϊκή Σκηνή του Καρόλου Κουν σκηνογραφεί την Άλκηστη του Ευριπίδη και ο Γιάννης Τσαρούχης την Ερωφίλη. Ο ίδιος ζωγράφος το 1938, μόλις 28 ετών, παρουσιάζει την πρώτη του έκθεση με τις λαϊκές, γυμνές του φιγούρες σ' ένα κατάστημα αντικών, στο παλαιοπωλείο Αλεξόπουλου. Ο Στρατής Δούκας θα εκθειάσει την έκθεση (όπως εξάλλου έκανε λίγα χρόνια πριν και για τις ονειρικές àla pittura metafisica συνθέσεις του Γεράσιμου Στέρη) ενώ οι περισσότεροι θα μιλήσουν για άσεμνα θέματα και ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος για «παλιανθρώπους» (sic). Γιατί όμως είναι ο Τσαρούχης, ο άνθρωπος που έλεγε «ας επιστρέψουμε στην αρχαιότητα (!) και θα είναι μια πρόοδος», μοντερνιστής; Γιατί τόλμησε να φέρει μια πουριτανική κοινωνία ενώπιον των ενοχών της, γιατί λειτούργησε ως μακάριος σκανδαλοποιός εναντίον υποκριτικών συμπλεγμάτων και γιατί τέλος ζωγράφισε την επιθυμία του κι όχι τις παραγγελίες επηρμένων μεγαλοαστών ή απαίδευτων νεόπλουτων. Εξάλλου το να διαβάσουμε την αρχαιότητα με βάση τις δικές μας ανάγκες, δεν ήταν και το κύριο πρόταγμα των ουμανιστών της Αναγέννησης; Διαβάζουμε στο εισαγωγικό κείμενο της έκθεσης «το Φως του Απόλλωνα» στην Εθνική Πινακοθήκη: «Αν ο θεός χάρισε στον άνθρωπο τον κόσμο, εκείνος δεν τον άφησε όπως τον βρήκε αλλά με την δημιουργία του τον τελειοποίησε και τον έκανε ωραιότερο» (Gianozzo Manetti). Και επίσης: «Ο Θεός δημιούργησε τον άνθρωπο για να **ολοκληρώσει** αυτός το έργο της δημιουργίας. Μπορεί να κατέβει ως εκ τούτου ως το επίπεδο του θηρίου ή να γίνει Θεός» (Pico della Mirandola). Ιδού η ύβρις του νεότερου (δυτικού) κόσμου και το άγος **και** της μοντερνικότητας: Ο άνθρωπος έχει θεόθεν το δικαίωμα να παρεμβαίνει στη φύση «συμπληρώνοντας» και τελειοποιώντας την. Τ' αποτελέσματα αυτής της θεολογικά νομιμοποιημένης επέμβασης τα ζούμε σαν τον ισχυρότερο εφιάλτη της προόδου στις μέρες μας.

Αντίθετα, οι πολιτισμοί της Ανατολής ή οι προκολομβιανές κουλτούρες στην Αμερική εντάσσουν τον άνθρωπο ως υποτελή μονάδα στον τέλειο, φυσικό μηχανισμό του Σύμπαντος. Ο άνθρωπος δεν είναι κυρίαρχος αλλά προσκυνητής της φύσης.

Ας επιστρέψουμε όμως στα καθ' ημάς. Ο Νίκος Εγγονόπουλος το 1938 κυκλοφορεί το πολυσήμαντο «μη ομιλείτε εις τον οδηγόν» και τον επόμενο χρόνο, συγχρόνως με την πρώτη του ατομική έκθεση, και τη συλλογή «τα κλειδοκύμβαλα της Σιωπής» (Αυτόματος συνειρμός ένα από τα καλύτερα βιβλία του ποιητή Γιάννη Βαρβέρη έχει ως τίτλο την συμβολική προέκταση των κλειδοκυμβάλων. Λέγεται «Πιάνο Βυθού». Ούτως ή άλλως η σιωπή κυριαρχεί. Ή, για να παραφράσουμε τον Kandinsky, χρειαζόμαστε τον λόγο για να μας μιλήσει περί σιωπής.) Γενικότερα μιλώντας θα υποστηρίζαμε πως ο εξαστισμός και η εκβιομηχάνιση κατέστρεψαν παραδοσιακούς τρόπους ζωής, καθώς και τις ιδέες ή τις ηθικές αξίες σχετικά με το τι είναι σωστό και τι λάθος. Ο Γάλλος κοινωνιολόγος Emile Durkheim χαρακτήριζε αυτή την κατάσταση ως «ανομία» που σημαίνει έλλειψη κανόνων· δηλαδή μια κοινωνική μετάβαση κατά την οποία οι άνθρωποι δεν έχουν σαφείς κανόνες ως προς ένα modus vivendi.


ΑΓΓΕΛΟΣ ΜΑΚΡΙΔΗΣ

Ποια όμως υπήρξε η γενέθλια ημερομηνία της Νεωτερικότητας στην Ελλάδα; Δεν μπορώ να πω. Απλώς μπορώ να επισημάνω κάποιους συμβολικούς σταθμούς. Το 1903 εκτίθεται πίνακας του κοσμοπολίτη Παρθένη στην Αθήνα. Το 1917 ιδρύεται η πρωτοποριακή «Ομάς τέχνη» συγκεντρώνοντας την αφρόκρεμα διανόησης και τέχνης. Διαλέγετε και παίρνετε. Πέρα όμως απ' αυτό το πρώτο κύμα των μοντερνιστών που εντοπίζεται στην Αθήνα πριν το '22, το κύριο σώμα νομίζω πως οργανώνεται γύρω από το «Ελεύθερο Πνεύμα» του Γιώργου Θεοτοκά (1928) και δραστηριοποιείται τη δεκαετία του '30. Οι Τσαρούχης και Εγγονόπουλος το 1932 βοηθούν τον Φώτη Κόντογλου στις τοιχογραφίες που ο τελευταίος φιλοτεχνεί στο σπίτι του στο Γαλάτσι (Σήμερα έχουν αποτοιχιστεί και εκτίθενται στην Εθνική Πινακοθήκη). Ο ίδιος ο Κόντογλου μιλάει στην κτιτορική επιγραφή –που συγχρόνως λειτουργεί ως αισθητικό μανιφέστο– για μιαν «ιδιότροπη φαντασία» που έχει τη «γέψη της απλής τέχνης» των ανθρώπων της Ανατολής. Ο Τσαρούχης, το είπαμε ήδη, υπερασπίζεται το ερωτικό σώμα μιας ανδρικής ανθρωπότητας συνδυάζοντας Σπαθάρη και Matisse, ενώ ο Εγγονόπουλος επηρεασμένος από τον Βολιώτη De Chirico συγκροτεί μια μοντέρνα μυθολογία μέσω ενός μοντάζ ετερόκλητων αντικειμένων με στοιχεία παραλόγου, δράματος της ιστορίας και απομυθοποιητικής παρωδίας. Ο Δ. Καπετανάκης το 1937 στα «Ν. Γράμματα» και ο Αν. Δρίβας σε δύο κείμενά του στην *Καθημερινή* την επόμενη χρονιά επαινούν την αντιακαδημαϊκή ζωγραφική του Τσαρούχη ενώ ο Εμπειρίκος υπερασπίζεται τον Εγγονόπουλο αμυνόμενος έτσι και για το δικό του έργο.

Ανάλογοι ωραίοι τρελοί το 1945, αμέσως μετά τον πόλεμο εκδίδουν το περιοδικό «Τετράδιο». Πρόκειται για τους Ανδρέα Καμπά, Αλέξη Σολωμό, Γιώργο Μαυροΐδη, Αλέκο Ξύδη κ.ά. Σ' αυτό συνεργάζονται οι Γκάτσος, Ελύτης, Μόραλης, Νάνος Βαλαωρίτης, Παπατσώνης, Γ. Σεβαστίκογλου. Εκεί δημοσιεύεται τον Γενάρη του 1947 η προφητική μελέτη του Α. Ξύδη για τον Τσαρούχη με τίτλο: «Ο Ζωγράφος Γιάννης Τσαρούχης και η ανακάλυψη της παράδοσης».

Ως επίλογο παραθέτουμε το μότο του «Τετραδίου» με το οποίο οι εκδότες αποκαλύπτουν τις προθέσεις τους: «Ακολουθούμε την κατακόρυφη γραμμή που είναι η Ιστορία της Ελληνικής Τέχνης και την οριζόντια που είναι η τέχνη της εποχής μας». Δύσκολο, μετεωρικό εγχείρημα αλλά που αξίζει τον κόπο!

Η ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΗΣ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΠΟΙΗΣΗΣ*

του Κωνσταντίνου Μπλάθρα

* Εισήγηση στη διημερίδα του περιοδικού *Άρδην* «Εναλλακτικές προτάσεις στην παγκοσμιοποίηση». Βόλος, 25-26 Οκτωβρίου 2003.

Α. Τέχνη, εντοπιότητα και παγκοσμιότητα

1. Η ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ ΤΗΣ παγκοσμιότητας είναι καταστατική συνθήκη της τέχνης σχεδόν από την αυγή της ιστορίας. Κάθε έργο τέχνης φέρει τη συνείδηση της κοινής ανθρώπινης μοίρας. Το Έπος του Γιλγαμές, φερ' ειπείν, ή η Οδύσσεια δεν αποτελούν απλώς την καταγραφή της μυθικής γενεαλογίας ή της πρωταρχικής ιστορίας ενός λαού, αλλά με σαφήνεια προδηλώνουν τον πανανθρώπινο χαρακτήρα τους μέσα ακριβώς από την ανθρώπινη περιπέτεια ενός συγκεκριμένου ανθρώπου, του ήρωα των μυθικών αυτών επών.

Αυτή η υποδήλωση της ανθρώπινης περιπέτειας μέσα στον κόσμο, μέσα από τον ένα και μοναδικό ήρωα και τη μοίρα του, συγκροτεί μιαν αντίφαση. Όπως επίσης αντιφάσκει, απέναντι στην καταστατική παγκοσμιότητα που προτάξαμε, η επίσης καταστατική συνθήκη της εντοπιότητας και της απολύτως προσωπικής έκφρασης σ' ένα έργο τέχνης. "Το έργο τέχνης είναι ένα δένδρο που απλώνει τα κλαδιά του σ' όλον τον κόσμο, αλλά είναι βαθιά ριζωμένο στον τόπο του", έλεγε ο Γιάννης Τσαρούχης περιγράφοντας αυτή την αντίφαση.

Επιπλέον, η εντοπιότητα ενός έργου τέχνης είναι αυτή που το κάνει δύσκολο στη μετάφραση από γλώσσα σε γλώσσα και στη μεταφορά του από πολιτισμό σε πολιτισμό. Άλλωστε η τέχνη, όπως ακριβώς και η θρησκεία, αποτελούν στοιχεία ταυτότητας κάθε πολιτισμού. Αμετάφραστη παραμένει στην ουσία της η τέχνη και όχι μόνο η τέχνη που σχετίζεται με τη γλώσσα, η ποίηση φερ' ειπείν, αλλά και η μουσική, ο χορός, ακόμα και η παραστατική τέχνη του θεάτρου ή η εικαστική της ζωγραφικής, της γλυπτικής και της αρχιτεκτονικής. Σε όλες τις μορφές της, η τέχνη ζηλότυπα αποκρύπτει και κρατά αμετάφραστα τα στοιχεία της εντοπιότητάς της. Η Αφροδίτη της Μήλου παραμένει πάντοτε μια Ελληνίδα γυναίκα, κι αν αυτό σας φαίνεται παράδοξο, σκεφτείτε τη σημασία του, όταν αυτός που την παρατηρεί είναι, για παράδειγμα, ένας Κινέζος!



ΜΑΝ ΡΕΪ, *ΠΕΡΙΠΑΤΟΣ*, ΛΑΔΙ ΣΕ ΚΑΜΒΑ, 1916

2. Αυτή η **αντίφαση** μεταξύ παγκοσμιότητας και εντοπιότητας αναδεικνύεται κυρίαρχη και σε περιόδους στην ιστορία της τέχνης που κάποια κινήματα ή μορφές της αποκτούν παγκόσμια ακτινοβολία. Είναι μάλιστα αυτή η παγκόσμια εφαρμογή μιας τέχνης που ορίζει και τις περιόδους παγκοσμιοποίησης μαζί με την παγκόσμια εφαρμογή ενός πολιτικού μοντέλου ή καλύτερα μιας πολιτικής αρχής.

Η κλασική ελληνική τέχνη, ας πούμε, έχει μια τέτοια παγκόσμια και παγκαιρική ακτινοβολία και αίγλη στην ελληνιστική περίοδο, που είναι μια **αρχαϊκή** περίοδος παγκοσμιοποίησης. Η παγκόσμια αυτή ακτινοβολία για να υπάρξει στην αμετάφραστη στην ουσία της τέχνη, όπως είπαμε πριν, προϋποθέτει, αφ' ενός μια σύλληψη ολιστική για τον άνθρωπο από τον πολιτισμό που τη δημιούργησε, και αφ' ετέρου την παγκόσμια κυριαρχία της πολιτείας που τη δημιούργησε. Συνήθως το πρώτο ακολουθείται από το δεύτερο. Δηλαδή, η ολιστική σύλληψη για τον άνθρωπο, ένα μοντέλο πολιτισμού το οποίο μιλά εξ ονόματος της ανθρωπότητας, προηγείται, αλλά και καθοδηγεί την παγκόσμια κυριαρχία.

Επί του προκειμένου, χωρίς τον Μεγαλέξανδρο είναι σίγουρο πως η ελληνική τέχνη θα είχε μια πιο περιορισμένη επίδραση πέραν των ελληνικών πόλεων και χωρίς τους Ρωμαίους που την εγκολπώθηκαν θα παρέμενε μάλλον μια υπόθεση καθαρά ελληνική, όπως παραμένει υπόθεση καθαρά κινεζική ο κινεζικός πολιτισμός – εξίσου λαμπρός με τον ελληνικό.

Αντιστρόφως, χωρίς τον Αριστοτέλη, ο Μέγας Αλέξανδρος θα στερούνταν τη βάση και το όργανο της παγκόσμιας διοίκησής του, θα στερούνταν το όραμα της πολιτικής του.

Η αντίφαση, ωστόσο, εξακολουθεί να **διαφορίζει** το παγκόσμιο –ή για να το πω ελληνικά– το οικουμενικό περιεχόμενο της τέχνης και την αμετάφραστη, κάποτε και ερμητικά κλειστή μορφή της. Όσοι στα χρόνια του Αλέξανδρου επικοινώνησαν με τη μορφή αυτή, έμαθαν τη γλώσσα και σπούδασαν τον πολιτισμό των Ελλήνων, ποτέ δεν ονομάστηκαν Έλληνες, όσο κι αν κατεστάθησαν ωραίοι σαν Έλληνες, όπως θα 'λεγε κι ο ποιητής[1], κλήθηκαν "ελληνιστές", "οι κατά τον τρόπο των ελλήνων" και ο πολιτισμός αυτός ονομάστηκε "ελληνιστικός".

3. Ας κάνουμε τώρα μια βουτιά στην ιστορία κι ας πάμε σε ένα άλλο παράδειγμα τέχνης που αξιώθηκε την παγκοσμιότητα και που αποτελεί τη βάση και της σύγχρονης παγκοσμιοποίησης, ας πάμε στην **Αναγέννηση**. Το ενδιαφέρον για τη συνάφεια που συζητούμε εδώ είναι το ότι ο άνθρωπος της Αναγέννησης ανέδειξε τον εαυτό του ως homo universalis, ως παγκόσμιο άνθρωπο. Εξίσου συνειδητά με την αρχαιότητα, η Αναγέννηση



μίλησε όχι εξ ονόματος των Ιταλών –αφού μιλάμε για το Ιταλικό κουατροτσέντο– αλλά εξ ονόματος της ανθρωπότητας, εξ ονόματος της Ευρώπης, σε μια πρώιμη ευρωπαϊκή ενοποίηση. Αυτός ο homo universalis κατακτήθηκε πρώτα από την τέχνη, από τη ζωγραφική, την αρχιτεκτονική και την γλυπτική για να τον εγκολπωθούν στη συνέχεια οι επιστήμες και η πολιτική σε έναν ιδεολογικό καθολικό συσχηματισμό, που και σήμερα, έξι αιώνες μετά, είναι κυρίαρχος.

Αξίζει να υπογραμμίσουμε και μιαν **ιδιαιτερότητα** της Αναγέννησης, που θεμελιώνει εξίσου την σύγχρονη εποχή. Επαναφέροντας στοιχεία από το ανθρωπολογικό όραμα των Ελλήνων, οι καλλιτέχνες της σμίλεψαν και απεικόνισαν το δικό τους παγκόσμιο όραμα το οποίο, εκτός από ανθρωποκεντρικό, ήταν συνάμα και εκκοσμικευμένο. Εκεί που η ελληνική αρχαιότητα είχε την δική της θεία γενεαλογία, η Αναγέννηση τοποθέτησε την ανθρώπινη και εγκόσμια.

Η Αναγέννηση έμελλε να γίνει το πρώτο πραγματικά παγκόσμιο κίνημα, καθώς αναπαράχθηκε ως μοντέλο και όραμα σε όλους τους λαούς της Ευρώπης. Ας μην ξεχνάμε ότι είναι μία εποχή κατά την οποία η Ευρώπη αρχίζει να ταυτίζει τον εαυτό της με τον κόσμο, ή τουλάχιστον με τον προηγμένο, με τον πολιτισμένο κόσμο. Αυτή η ταύτιση εξακολουθεί να ισχύει στο μέτρο που αυτό που ζούμε σήμερα ως παγκόσμια ενοποίηση άρχισε με τον εξευρωπαϊσμό του κόσμου στην αμέσως επόμενη ιστορική περίοδο, στον 16ο αιώνα των ανακαλύψεων, που θα συνεχιστεί με την εποχή της ευρωπαϊκής αποικιοκρατίας και τυπικά μόνο θα λήξει στον 20ό αιώνα με τους δύο Παγκόσμιους Πολέμους.

Να μείνουμε όμως λίγο στο πεδίο της εκκοσμίκευσης, που ξεχωρίζει σημαντικά τους Νεώτερους χρόνους από τον Μεσαίωνα και την Αρχαιότητα. Θα μπορούσαμε να πούμε σχηματικά, αλλά όχι απομακρυνόμενοι από την αλήθεια, ότι η ενόραση των φιλοσόφων-καλλιτεχνών του 15ου αιώνα της Αναγέννησης έδωσε τα όρια του κόσμου ακριβώς λίγο πριν ο Κολόμβος ανακαλύψει την Αμερική πριν, δηλαδή, ο άπειρος και αέναος κόσμος των Ελλήνων οριστεί ως γήινη σφαίρα και "πεπερασμένος κόσμος"[2]. Μην ξεχνάμε ότι αυτή ακριβώς η αποϊεροποίηση του κόσμου έκανε δυνατό το ταξίδι στον μέγα Ατλαντικό.

Την αποϊεροποίηση αυτή του κόσμου απεικονίζει ο Λεονάρντο ντα **Βίντσι** όταν "έκλεισε" τον Χριστό και τους μαθητές στο υπερώο της Σάντα Μαρία ντελε Γκράτσιε (1485-1488). Ο Λεονάρντο δεν δημιούργησε μόνο την ψευδαίσθηση της προέκτασης της τραπεζαρίας της Μονής προς το τραπέζι του "Μυστικού Δείπνου", αλλά σχεδίασε στην παράσταση και την οροφή· μας έδωσε γύρω από το Χριστό και τους μαθητές τα όρια του δωματίου, τα όρια του κόσμου, αντί για το ασχημάτιστο, μονόχρωμο φόντο της παραδοσιακής απεικόνισης. Δημιουργούσε δηλαδή, μέσα από την ψευδαίσθηση της προοπτικής, τα όρια και τις βεβαιότητες του ορατού κόσμου, ο οποίος φτάνει ακριβώς μέχρις εκεί που το μάτι βλέπει μέσα από τα ανοιχτά παράθυρα, και πάντως πίσω από την πλάτη των αγίων μορφών.

Κατά τον ίδιο τρόπο ο **Μιχαήλ Άγγελος**, στην Καπέλα Σιξτίνα του Βατικανού (1508), ζωγράφισε τη σφαίρα του ουρανού στην οροφή όχι ως ένα χώρο που επεκτείνεται μέχρι το απροσπέλαστο της θείας παρουσίας, όπως θα έκαναν οι παλαιότεροι, αλλά ως σφαίρα γήινη που περιορίζεται μέχρι τα σύννεφα, όπου ακριβώς κατοικούν οι άγγελοι, οι μούσες, οι προπάτορες, ο θεός ο ίδιος. Οι συνέπειες μιας τέτοιας απεικόνισης του κόσμου θα φανούν δυο αιώνες αργότερα, στα χρόνια του Διαφωτισμού, όταν το κλειστό και χωρίς τη θεία παρουσία σύμπαν θα εισβάλει στις επιστήμες και τέλος στην πολιτική, γκρεμίζοντας τη Βαστίλλη των βεβαιοτήτων και των συνόρων του μεσαιωνικού κόσμου.



ΚΑΖΙΜΙΡ ΜΑΛΕΒΙΤΣ, ΤΟ ΚΟΚΚΙΝΟ ΙΠΠΙΚΟ, 1918-1930

Να προσθέσουμε εδώ ότι η **αντίφαση** μεταξύ παγκοσμιότητας και εντοπιότητας που εμπεριέχει το έργο τέχνης παραμένει και στα έργα της Αναγέννησης, παρ' όλο που κρύβεται επιμελώς κάτω από την έντεχνη "αντικειμενικότητα" της τέχνης αυτής. Ο **βερισμός** της Αναγέννησης δεν μας έδωσε απλώς προσωπογραφίες, αλλά προσωπογραφίες αυστηρά αντίγραφα –κάποτε σχεδόν φωτογραφικά– κατοίκων της Φλωρεντίας, της Γένοβας ή της Ρώμης της εποχής και τοπία της Τοσκάνης και του Πάδου εντελώς συγκεκριμένα. Η αντίφαση, λοιπόν, προσπαθεί να κρυφτεί κάτω από την τελειότητα της πινελιάς του κιαροσκούρο, πλην όμως θα επανέλθει συν τω χρόνω σε ένα άλλο επίπεδο, σε εκείνο της αντικειμενικότητας, απ' τη μια, και της υποκειμενικής ματιάς απ' την άλλη.

Ο **Καραβάτζιο** και ο **Θεοτοκόπουλος** θα ακολουθήσουν, συνοφρυωμένοι προάγγελοι του μοντερνισμού. Σκοτεινιάζουν και προσθέτουν ερείπια και ταραχή στον φωτεινό και τέλειο κόσμο του Ραφαήλ· θα στρέψουν τη ματιά τους στον υποφωτισμένο και κάποτε δαιμονιώδη εσωτερικό κόσμο του ίδιου του καλλιτέχνη· η υποκειμενικότητα θα αντιπαραταχθεί, στον 16ο αιώνα, στην "αντικειμενικότητα" της πινελιάς της Αναγέννησης.

4. Η μετέπειτα πορεία, από την Αναγέννηση στη σύγχρονη εποχή, θα μπορούσε να ειδωθεί και σαν μια γραμμή –ευθεία ή τεθλασμένη δεν έχει και τόσο σημασία– από τον Ντα Βίντσι και τον Μιχαήλ Άγγελο στον **Κοπέρνικο** και τον **Νεύτωνα**, τον **Καρτέσιο**, τον **Βολταίρο** κι ακόμα μακρύτερα στους **Μαρξ** και **Ένγκελς**, που προαναγγέλλουν τον σύγχρονο κόσμο ως παγκόσμια κοινότητα – ή "χωριό" τέλος πάντων. Εδώ έχουμε, πιστεύω, και μιαν ακρότατη συνέπεια της εκκοσμίκευσης, της αποϊεροποίησης του ανθρώπου και του κόσμου την οποία εισήγαγε η Αναγέννηση. Ο κόσμος και στη συνέχεια ο άνθρωπος ο ίδιος εξέπεσε από την αναζήτηση του αιώνιου παραδείσου και της λύτρωσης, στα οποία προσέβλεπε η Αρχαιότητα και ο Μεσαίωνας, σε ένα εγκόσμιο πεδίο ανάπτυξης και προόδου, εξέπεσε σε μια ταντάλεια προσπάθεια κατασκευής του εγκόσμιου παραδείσου.

Η παγκόσμια κοινότητα, όμως, που θεμελιώθηκε πάνω σ' αυτή τη βάση, δεν θα μπορούσε να θεωρηθεί ευτυχισμένη – κάποτε θα αμφισβητηθεί ακόμα και αυτή η πρόοδος ως τέ-

1. «Μπολιβάρ, είσαι ωραίος σαν Έλληνας», *Μπολιβάρ, ένα ελληνικό ποίημα*. Νίκου Εγγονόπουλου, *Ποιήματα*, Ίκαρος εκδοτική εταιρεία, Αθήνα 1999.

2. «Σήμερα, ολόκληρη η κατοικημένη Γη έχει αναγνωριστεί, χαρτογραφηθεί, κατανεμηθεί μεταξύ των εθνών! Η εποχή των εγκαταλελειμμένων εκτάσεων, των ελευθέρων γαιών, των αδέσποτων εδαφών, η εποχή της ελεύθερης επέκτασης, λοιπόν, έκλεισε [...] Άρχεται ο καιρός του πεπερασμένου κόσμου." Κείμενο του Πωλ Βαλερύ από τα προλεγόμενα στο *Regards sur le monde actuel*, 1931. Στο Philippe Moreau Defarges, *Η Παγκοσμιοποίηση*, μετάφραση Κάτια Περιστεράκη, εκδόσεις "Δαίδαλος" Ι. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 2002.

τοια. Αφήστε που σήμερα, για να παίξω λίγο με τις λέξεις, έχουμε μια παγκόσμια κοινότητα (community), όπως αγαπάμε να λέμε, χωρίς κοινωνισμό (communism), μια κομμούνα (κοινότητα) χωρίς κομμουνισμό, μια κοινότητα χωρίς κοινούς τόπους, μια κοινότητα ιδιωτών.



ΝΙΚΗ ΤΗΣ ΣΑΜΟΘΡΑΚΗΣ 190 Π.Χ. ΠΕΡΙΠΟΥ, ΠΑΡΙΟ ΜΑΡΜΑΡΟ, ΥΨΟΣ 2,75 Μ. ΒΡΕΘΗΚΕ ΣΤΗ ΣΑΜΟΘΡΑΚΗ ΤΟ 1863.

[Εδώ δημιουργείται μια νέα αντίφαση, δείγμα του ότι όσο προσπαθούμε να αποκρύψουμε την πρώτη αντίφαση, τόσο εκείνη μας παρακάμπτει και βρίσκεται μπροστά μας. Φυσικά! Αφού ο κόσμος συγκροτείται από αντιφάσεις[3]. Η σύγχρονη επιστήμη φτάνει ακόμα και να αρνείται τον ορατό κόσμο ως μοναδικό, ακόμα να τον αρνείται και ως τον μόνο πραγματικό. Οι θεωρίες της σύγχρονης κοσμολογίας περί των αντεστραμμένων κόσμων ή των αναδιπλούμενων κόσμων, αμφισβητούν καίρια την επάρκεια των αισθήσεων στην κατανόηση του κόσμου. Ο μεταναγεννησιακός άνθρωπος, όμως, ξέχασε ότι η εγκόσμια παραδείσια αρμονία δεν μπορεί παρά να αποτελεί μόνο μια ψευδαίσθηση του παραδείσου, κατά το μοντέλο της ψευδαίσθησης της αναγεννησιακής προοπτικής, του οπτικού βάθους που παράγεται στον δισδιάστατο πίνακα.

Αντίθετα, ο προαναγεννησιακός άνθρωπος βλέπει τον κόσμο ως εικόνα "εν εσόπτρω και αινίγματι" του Παραδείσου σε μια αντίστροφη προοπτική που εμείς την έχουμε βαθύτατα αρνηθεί. Ο μεταναγεννησιακός άνθρωπος, με άλλα λόγια, έχει βαλθεί να λύσει όλα τα αινίγματα και να ρίξει το περίεργο βλέμμα του παντού, χωρίς μάλιστα να προνοήσει για σφάγιο και αίμα θυσίας όπως ο Οδυσσέας. Ίσως γι' αυτό και η Ιθάκη, που νομίζουμε ότι την κατοικούμε, για πάντα διαρρέει στον ορίζοντα, μας διαφεύγει κι απομακρύνεται από τον διάτρητο πίθο του κλειστού μας κόσμου.]

Πάνω στη γραμμή αυτή, λοιπόν, για να επανέλθω στην αλληλουχία της παραγράφου, θα μπορούσαμε να δούμε την Αναγέννηση σαν μπουμπούκι δροσερού άνθους που άνθισε στον Διαφωτισμό και έδωσε καρπούς σ' αυτό που ονομάζουμε Σύγχρονος Κόσμος. Κάθε φορά, λοιπόν, που μπαίνουμε στο αυτοκίνητό μας ή στο αεροπλάνο, κάθε φορά που ανάβουμε το φως ή την τηλεόραση, τον Λεονάρντο Ντα Βίντσι και τους άλλους δασκάλους του κουατροτσέντο μνημονεύουμε...

Β. Τέχνη και προφητεία

5. Να επανέλθουμε τώρα στην παγκόσμια συνείδηση και τον **homo universalis**. Όταν λέμε homo universalis από την Αναγέννηση και μετά, εννοούμε τον άνθρωπο που συγκεφαλαιώνει τον κόσμο και τις επιστήμες, τον ευρωπαίο άνθρωπο που μιλά εξ ονόματος σύνολης της ανθρωπότητας και που αποκτά, η σφετερίζεται ίσως –για πρώτη φορά στην ιστορία– την εξουσία του "λύειν και δεσμείν" πάνω σε ολόκληρη την ανθρωπότητα και πάνω σε σύνολη τη φύση. Αν θέλουμε να κατανοήσουμε σε βάθος τις έννοιες της προόδου και της ανάπτυξης, που ως πραγματικότητες έχουν έκτοτε αποβεί ανθρωπολογικά θεμελιακές, θα πρέπει να αρχίσουμε από αυτήν την μήτρα του νεωτερικού ανθρώπου, η οποία γέννησε την ιδέα ότι ο ίδιος πλέον, και όχι κάποιος θεός, κρατά στα χέρια του τα κλειδιά του παραδείσου – ή της κόλασης.

Ή να το πω με τα λόγια του Λεονάρντο, "ο άνθρωπος είναι το πρότυπο του κόσμου". Και δεν είναι χωρίς σημασία να σημειώσουμε ότι τα λόγια αυτά ο Ντα Βίντσι συνήθιζε να τα απευθύνει σε όσους τον κατηγορούσαν για την ενασχόλησή του με την ανατομία[4]. Δεν είναι δύσκολο να μαντέψουμε το πώς η ακρότατη συνέπεια αυτής της θεώρησης θα είναι να θεωρηθεί και ο κόσμος "νεκρή φύση", μια πρώτη ύλη γνώσης συνάμα και εκμετάλλευσης, ένα πεδίο όπου ξετυλίγεται η ανάπτυξη του ανθρώπου, μια χώρα προς κατάκτηση και υποταγή.

Το παράδειγμα της Αναγέννησης μας δείχνει επιπλέον, ότι στην **ενόραση** των ποιητών μπορούμε να διαβάσουμε την εισαγωγή στα κεφάλαια κάθε νέας εποχής. Βεβαίως τα όνειρα μεταλλάσσονται σε εφιάλτες, έστω κι αν διατηρούν το σκεύος της άπιαστης μορφής τους, όταν από τα μάτια των ποιητών κατέλθουν στα χέρια των κυριάρχων, όσων άρχουν, ή νομίζουν ότι άρχουν, κατά την ευαγγελική ειρωνεία[5]. Έτσι οι ποιητές, οι προφήτες του μέλλοντος, ενίοτε μεταβάλλονται και σε μάντεις κακών.

Να 'την και πάλι η αντίφαση: Η Αναγέννηση, παρ' όλη την εκρηκτική πνευματική της σημασία, λειτούργησε ιστορικά ως η μυλόπετρα που συνέθλιψε κάθε προαναγεννησιακό πολιτιστικό παράδειγμα, ακόμα και το ελληνικό, που είχε εν τω μεταξύ μετεξελιχθεί σε ορθόδοξο. Η Αναγέννηση συνέθλιψε ακόμα και την κατά έναν αιώνα προηγηθείσα παλαιολόγειο Αναγέννηση, έστω κι αν προήλθαν και οι δυο από την ίδια μήτρα, την ελληνική κλασική κληρονομιά.

Εννοείται ότι η προέλαση αυτή της Αναγέννησης ακολούθησε, αλλά και δημιούργησε, την ευρωπαϊκή προέλαση μέσα από τις ανακαλύψεις των νέων χωρών και την αποικιοκρατία, όπως είπαμε και προηγουμένως. Όσο κι αν ο ανθρωπισμός των δασκάλων της Αναγέννησης επανέφερε κάποτε σε κάποια ηπιότητα τους άγριους κονκισταδόρους, η συνείδηση της υπεροχής του ευρωπαϊκού πολιτιστικού παραδείγματος –που μέσα από τον χριστιανισμό είχε ενδυθεί και τον χαρακτήρα της θείας εντολής– τροφοδοτούσε ακριβώς την υποτίμηση και την καταστροφή όλων των άλλων πολιτισμών. Η Αναγέννηση στις νέες χώρες μεταλλάχθηκε στο μπαρόκ της εξουσιαστικής υπεροχής και στην Ευρώπη άναψε τις φωτιές της Αντιμεταρρύθμισης. Ο 15ος αιώνας αποτελεί, όπως είπαμε, την απαρχή της σημερινής παγκοσμιοποίησης.

6. Εάν κάνουμε μια βουτιά από τον 15ο στον 20ό αιώνα θα δούμε την ίδια ενόραση των μελλούμενων να επαληθεύεται σε μια σειρά από νέα, επίσης παγκόσμια, κινήματα στην τέχνη, όπως ο κυβισμός ή περισσότερο ο **σουρρεαλισμός** και λίγο νωρίτερα, στην πρώτη δεκαετία του αιώνα, στα κινήματα της ρωσικής πρωτοπορίας, που είναι η πηγή των κινημάτων του μοντερνισμού.

Η ρωσική πρωτοπορία είναι που αναδεικνύει, εκτός των άλλων, τον παγκόσμιο χαρακτήρα της μπολσεβίκικης επανάστασης, έστω κι αν το σύνολο του κινήματος αυτού κάθε άλλο παρά αυστηρά μαρξιστικό μπορεί να θεωρηθεί. Εκεί, λίγο πριν και λίγο μετά τα γεγονότα του 1917, υπήρξε μία έκρηξη κινημάτων γύρω από την τέχνη, που –εξαιρετικά ενδιαφέρον!– εν πολλοίς αυτοχαρακτηρίζονται ως πνευματικά, έστω κι αν η υλική μορφή της τέχνης τους είναι στο κέντρο του ενδιαφέροντός τους –ακολουθούν, άλλωστε, τον ρωσικό φορμαλισμό– έστω κι αν προανήγγειλαν και στρατεύτηκαν εν τέλει σε μιαν υλιστική επανάσταση.

Η αυτεπίγνωση των καλλιτεχνών αυτών είναι ότι αποτελούν την πρωτοπορία της κοινωνίας, μια αυτεπίγνωση η οποία πρώτη φορά, νομίζω, εκφράζεται expressis verbis και που είναι σύγχρονη της αντίστοιχης πολιτικής συνείδησης των κομμουνιστικών κομμάτων. Η απόσυρση του καλλιτέχνη στην ιστορική

3. Οι αρχαίοι θα το περιέγραφαν ως τη διαλεκτική αντίθεση μεταξύ φιλότητας και νείκους.

4. Ο ίδιος πάλι, μέσα στο πνεύμα της εποχής και κυοφορώντας τον σύγχρονο άνθρωπο, έλεγε ότι "πραγματική επιστήμη είναι μονάχα εκείνη που στηρίζεται στη μαθηματική απόδειξη". *Οι μεγάλοι όλων των εποχών*, τόμος δέκατος τρίτος, Ντα Βίντσι, Οργανισμός Ευρωπαϊκών Εκδόσεων, Αθήναι.

5. "Οι δοκούντες άρχειν των εθνών". *Κατά Μάρκον*, ι' 42.

6. Βασίλι Καντίνσκι, «Η μεγάλη Ουτοπία», κείμενο που δημοσιεύτηκε στη Μόσχα το 1919. Το επεισόδιο που περιγράφει ο Καντίνσκι έγινε στα χρόνια που έζησε στη Γερμανία. Στο *Ρωσική Πρωτοπορεία 1910-1930, Η Συλλογή Γ. Κωστάκη*, θεωρία-κριτική, κατάλογος της έκθεσης στην Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου (6 Δεκεμβρίου 1995-8 Απριλίου 1996), επιστημονική επιμέλεια Άννα Καφέτση, μετάφραση από τα γαλλικά Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου, σ. 420.

σκιά ή πολύ περισσότερο η ανωνυμία του δεν είναι κάτι που εκφράζει τους καλλιτέχνες της πρωτοπορίας. "Η τέχνη προπορεύεται πάντα όλων των άλλων χώρων της πνευματικής ζωής", γράφει ο Βασίλι **Καντίνσκι**, θεμελιωτής της αφηρημένης ζωγραφικής και του εξπρεσιονισμού, και εξηγεί: "Μια 'ιδέα' που μέχρι χθες ήταν τρελή γίνεται σήμερα γόνιμη, και απ' αυτή θα ξεπηδήσει αύριο το υλικό-πραγματικό".

Υπογραμμίζει μάλιστα στο ίδιο κείμενο, το οποίο δημοσιεύτηκε το 1919, κάτι που αξίζει να αναφερθεί στη συνάφεια της σημερινής μας συνάντησης: "Εδώ και πάνω από δέκα χρόνια, είχα προκαλέσει άθελά μου μια έκρηξη οργής στην ομάδα των νέων ριζοσπαστών καλλιτεχνών εκείνου του καιρού και των θεωρητικών της τέχνης επειδή υποστήριξα ότι 'σε λίγο δεν θα υπάρχουν σύνορα ανάμεσα στις χώρες'"[6].

7. Το όραμα ενός ενοποιημένου κόσμου κάτω από τις ιδέες της επανάστασης δονεί τους καλλιτέχνες της σοβιετικής αυτής άνοιξης. Μάλιστα αναπτύσσονται και ιδέες φουτουριστικού τύπου, που εν πολλοίς έμειναν απραγματοποίητες, όπως απραγματοποίητο έμεινε και το όραμα της παγκόσμιας επανάστασης. Αν και το όραμα ενός εκμηχανισμένου κόσμου, που λειτουργεί με τη νομοτέλεια ενός ρολογιού, έμεινε ζωντανό τουλάχιστον μέχρι τη **Χιροσίμα**.

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα που εκφράζει την παγκόσμια ιδέα είναι ο πύργος του αρχιτέκτονα Βλάντιμιρ **Τάτλιν**, στον οποίο ανατέθηκε το 1919 μια μελέτη για ένα μνημείο στην Τρίτη Διεθνή. Το κτίριο-μνημείο δεν κατασκευάστηκε ποτέ, αλλά η μακέτα του Τάτλιν παραμένει τυπική των συλλήψεων και των ιδεών των καλλιτεχνών της εποχής. Το κτίριο, γιατί ως τέτοιο σχεδιάστηκε, "αποτελείται από τρεις μεγάλους, υπερυψωμένους γυάλινους χώρους, οι οποίοι στηρίζονται σε ένα περίπλοκο σύστημα κάθετων αξόνων και ελίκων"[7], οι οποίες θυμίζουν έντονα τις παλαιότερες απεικονίσεις του πύργου της Βαβέλ.

Αξιοσημείωτη είναι και η σύλληψη των τριών χώρων του κτιρίου. Ο κάτω χώρος στη βάση "έχει σχήμα κύβου, περιστρέφεται γύρω από τον άξονά του με ταχύτητα μιας περιστροφής το χρόνο και προορίζεται για επίσημες εκδηλώσεις." Δηλαδή "συνέδρια της Διεθνούς, διασκέψεις διεθνών οργανισμών και άλλες μεγάλες επίσημες συνεδριάσεις. Ο επόμενος χώρος, σε σχήμα πυραμίδας, περιστρέφεται γύρω από τον άξονά του με ταχύτητα μιας περιστροφής το μήνα και προορίζεται για διοικητικές υπηρεσίες (εκτελεστικό κομισαριάτο της Διεθνούς, γραμματεία και άλλα διοικητικά/ εκτελεστικά όργανα). Τέλος, ο επάνω κυλινδρικός χώρος, που κάνει μια περιστροφή τη μέρα, προορίζεται για κέντρο τύπου και πληροφοριών (...) με δυο λόγια, όλα τα μέσα ενημέρωσης του διεθνούς προλεταριάτου"[8].

Δεν νομίζω ότι χρειάζονται σχόλια. Η περιγραφή του πύργου της Τρίτης Διεθνούς, ο οποίος δεν έγινε στη Μόσχα το 1919, μας μεταφέρει εικόνες από τις σύγχρονες καπιταλιστικές μεγαλουπόλεις, τη Νέα Υόρκη, το Τόκυο ή την Ταϊβάν... Η επιστέγαση μάλιστα από τον Τάτλιν της όλης κατασκευής με τους χώρους για τα μέσα ενημέρωσης, οι οποίοι βρίσκονται στην κορυφή αυτής της οραματικής πυραμίδας, προβλέπει με τον πλέον σαφή τρόπο τη σημερινή παντοκρατορία των μέσων ενημέρωσης και μάλιστα των ηλεκτρονικών: "και ιδιαίτερα τηλέγραφο, προβολείς για μια μεγάλη οθόνη (...) και ραδιοπομπούς", σύμφωνα με την περιγραφή της μακέτας που κάνει ο Νικολάι **Πούνιν** το 1920[9].

Επίσης, δεν είναι καθόλου δύσκολο να αντιληφθούμε ότι οι ιδέες αυτές, απογυμνωμένες από τα συμφραζόμενα της σοσιαλιστικής επανάστασης που τις γέννησαν, έγιναν κυρίαρχες στην οργάνωση του κόσμου κυρίως μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Το κέντρο βάρους των κινημάτων της πρωτοπορίας μετατέθηκε, στη δεκαετία του 1930 , από τη Μόσχα στο Παρίσι και το Βερολίνο κι απ' εκεί, στα χρόνια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, στην αντίπερα όχθη του Ατλαντικού, στη Νέα Υόρκη και το Λος Άντζελες.

Ως προαναγγελία, τέλος, αυτής της νέας εποχής μπορούμε να σημειώσουμε και τους καλλιτέχνες εκείνους που έβλεπαν το μέλλον της τέχνης στη χρηστικότητα και την παραγωγή. "Η αναπαράσταση, ως προϊόν καλλιτεχνικής παραγωγής, ήταν ο σκοπός που ικανοποιούσε τις χρηστικές ανάγκες της Αναγέννησης και των μετέπειτα εποχών μέχρι τα πρόσφατα χρόνια", γράφει η Λιουμπόβ Ποπόβα με τη συναίσθηση του αιώνα που άλλαξε τα πάντα. "Η εποχή στην οποία έχει εισέλθει ο σύγχρονος άνθρωπος χαρακτηρίζεται από την



ΕΥΓΕΝΙΟΣ ΝΤΕΛΑΚΡΟΥΑ, Η ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΟΔΗΓΩΝΤΑΣ ΤΟ ΛΑΟ, 1830

ακμή της βιομηχανίας, και για το λόγο αυτό η οργάνωση των στοιχείων της καλλιτεχνικής παραγωγής πρέπει να συνδέεται και με την οργάνωση των υλικών παραγόντων της ζωής, δηλ. τη βιομηχανία, και με αυτό που αποκαλείται παραγωγή"[10].

Γ. Τέχνη και παγκόσμια κυριαρχία

8. Η σύνδεση αυτή με την παραγωγή θα φανεί περισσότερο στην κατ' εξοχήν τέχνη του 20ού αιώνα, που συνδυάζει στο κορμί της υλικότητάς της την τέχνη με την τεχνολογία και την βιομηχανία, τον **κινηματογράφο**. Με τον οπλισμό αυτό ο κινηματογράφος είναι μια παγκόσμια τέχνη και εξαπλώνεται σχεδόν με την εμφάνισή της σε παγκόσμιο επίπεδο καθώς ο κόσμος αλλάζει ταχύτατα τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα και τις πρώτες του 20ού από αγροτοπαραγωγικό σε βιομηχανοποιημένο και από κοινωνίες που ζούσαν σε μικρές κοινότητες στην ύπαιθρο ή σε μικρές αστικές συγκεντρώσεις, περνάμε στις μεγάλες συγκεντρώσεις πληθυσμών στις μεγαλουπόλεις γύρω από τα γιγαντούμενα κέντρα της βιομηχανικής παραγωγής. Καθώς οι ξεριζωμένοι αυτοί πληθυσμοί συρρέουν στα μεγάλα αστικά κέντρα βρίσκουν στον κινηματογράφο μια μορφή διασκέδασης που λειτουργεί για πρώ-

7. Νικολάι Πούνιν, «Ο πύργος του Τάτλιν». Κυκλοφόρησε σε φυλλάδιο το 1920 στην Πετρούπολη με τον τίτλο *Πάμιατνικ τρέτιεβο ιντερνατσιονάλα*, μετάφραση από τα αγγλικά Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου. Στο *Ρωσική Πρωτοπορεία*, όπως παραπάνω σ. 258.

8. Όπως παραπάνω.

9. Όπως παραπάνω.

10. Είναι η 1η και η 5 παράγραφος αντίστοιχα του κειμένου της *Σχόλια πάνω στο σχέδιο*. Στην 6η παράγραφο συμπληρώνει: "Ένα ιδιαίτερο είδος βιομηχανικής παραγωγής, στο οποίο θα συμμετέχει η καλλιτεχνική δραστηριότητα, θα διαφέρει ριζικά από την παλαιότερη αισθητική αντίληψη του αντικειμένου, εφόσον η μεγαλύτερη προσοχή δεν θα δίνεται στην διακόσμηση του αντικειμένου με καλλιτεχνικά σχέδια (εφαρμοσμένη τέχνη), αλλά στο να γίνει η καλλιτεχνική οργάνωση του αντικειμένου η αρχή που θα κατευθύνει το σχεδιασμό ακόμα και των πιο χρήσιμων καθημερινών πραγμάτων." Αυτή είναι η βασική αρχή του βιομηχανικού ντιζάιν, που δημιούργησε εν τω μεταξύ προϊόντα-φετίχ όπως η Κόκα-Κόλα. Λιουμπόβ *Ποπόβα, «Σχόλια πάνω στο σχέδιο», Μόσχα, Δεκέμβριος 1921. Στο Ρωσική* Πρωτοπορεία, μετάφραση από τα αγγλικά Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου, σ. 278.

τη φορά ως μαζική κουλτούρα.

Ο κινηματογράφος περισσότερο κερδίζει ως προς αυτόν τον παγκόσμιο χαρακτήρα του γιατί στα πρώτα του χρόνια, βουβός καθώς είναι, απευθύνεται εξίσου σε όλη αυτή την παγκόσμια πολιτισμική και γλωσσική βαβέλ της μεγαλούπολης, και γίνεται γρήγορα ο βασικός μοχλός ενσωμάτωσης και ο βασικός χώρος ταυτότητας για εκατομμύρια μετανάστες. Ο κινηματογράφος, βέβαια, ήταν μόνο η αρχή για την ανάπτυξη της μαζικής τέχνης, της μαζικής επικοινωνίας, της μαζικής ταυτότητας. Ακολούθησε γρήγορα το **ραδιόφωνο** και η **τηλεόραση**, που έδωσαν υπόσταση και σε άλλα παγκόσμια κινήματα μαζικής κουλτούρας μέχρι να φτάσουμε στη σημερινή αποθέωση του λάιφ στάιλ και της κάθε είδους μόδας.

Μη νομιστεί ότι από τη μαζική κουλτούρα απέλειπαν τα βασικά χαρακτηριστικά της τέχνης, όπως είναι η έκφραση κάθε μορφής, αλλά και ο εμβολισμός του θανάτου. Με αυτά τα ριζικά ανθρωπολογικά χαρακτηριστικά έχουμε και τα πρώτα πραγματικά παγκόσμια κινήματα στην τέχνη. Ο ίδιος ο κινηματογράφος κατάφερε να δώσει μορφή σ' αυτή την έκφραση και να επικοινωνήσει σε παγκόσμιο επίπεδο. Η εικόνα του Σαρλώ γίνεται εξίσου παγκοίνως γνωστή και αναγνωρίσιμη και για τον κάτοικο του Σικάγου ή του Λος Άντζελες, αλλά και για τον Αθηναίο ή τον Μοσχοβίτη. Στα ίδια χνάρια θα πατήσουν μερικές δεκαετίες αργότερα και τα κινήματα του ροκ, που άλλαξαν το πρόσωπο της μουσικής σε πλανητικό επίπεδο.

9. Αυτό καθόλου δεν σημαίνει ότι ήρθη ως δια μαγείας ο μανδύας της τοπικότητας ή της προσωπικής έκφρασης στην τέχνη. Η **αντίφαση** παραμένει. Όσο τα συγκεντρωτικά εμπορικά κέντρα της μαζικής κουλτούρας προσπαθούν να εντάξουν την τέχνη στα στενά όρια του εμπορίου (της αγοράς) και να της επιβάλουν ολοκληρωτικά (μόνιμα και τυποποιημένα) χαρακτηριστικά, τόσο περισσότερο οι καλλιτέχνες εκείνοι που ασφυκτιούν, κατά πρώτο λόγο, αλλά και το κοινό συνακόλουθα που ξερνάει γρήγορα το χυλό της χαοτικής αμορφίας –γιατί εκεί οδηγεί η τυποποίηση–, χαράζουν νέους δρόμους. Θυμάμαι έτσι πρόχειρα την αντισυμβατική –κάποτε και αντιεμπορική–, συμπεριφορά πολλών από τους αστέρες της ροκ, θυμάμαι τον Μπομπ **Ντύλαν**, φερ' ειπείν. Δείγμα αυτής της αντίφασης που περιγράφουμε: ο Ντύλαν άρχισε την καριέρα του ως τραγουδιστής του φολκ, του παραδοσιακού αμερικάνικου τραγουδιού...



ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΣ ΜΙΧΑΗΛ Ο ΦΥΛΑΞ, ΝΑΟΣ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ (ΑΡΧΑΓΓΕΛΟΥ), ΓΥΡΩ ΣΤΟ 1502

Και αυτή η παγκοσμιοποιημένη και μαζική τέχνη φέρει τα χαρακτηριστικά που περιγράψαμε πριν στην ελληνική τέχνη και την τέχνη της Αναγέννησης. Η παγκόσμια εξάπλωσή της δεν αίρει τα τοπικά της χαρακτηριστικά· οι ταινίες που παρακολουθούμε είναι κυρίως αμερικάνικες, άρα είναι εικόνες της αμερικάνικης πραγματικότητας –μάλλον του αμερικάνικου ονείρου, για να ακριβολογήσω– που οπωσδήποτε δεν ταυτίζεται με τις επί μέρους τοπικές πραγματικότητες – ή ταυτίζεται μόνο στο φαντασιακό επίπεδο, ως όνειρο που είναι. Το ίδιο και το ροκ, όση κι αν είναι σήμερα η πλανητική του επιφάνεια, δεν μπορεί παρά να κουβαλά τις αφροαμερικανικές του ρίζες.

Η αντίφαση αυτή δεν αίρεται ούτε και στα κινήματα του **Μεταμοντέρνου**, τα οποία στον κορμό του Μοντερνισμού **συρράπτουν** τοπικές μορφές. Στην περίπτωση αυτή, τα αποκομμένα αυτά στοιχεία εκπίπτουν από ισχυρές εκφράσεις της ταυτότητας μιας τοπικής παράδοσης σε ανίσχυρα επιθέματα πάνω σε έναν κορμό που τα συγκρατεί μόνον ως επίθετα φολκλόρ σε ένα παγκόσμιο ιδίωμα, αφού έχουν χάσει τον ουσιαστικό τους χαρακτήρα. Παράδειγμα εύγλωττο εδώ η μουσική **έθνικ**.

Το ίδιο αντιφατική στην σύγχρονη παγκόσμια τέχνη παραμένει και η συνδιαλλαγή της με την ιστορία. Αυτό που ξεκίνησε για να εκφράσει ριζικές ανθρώπινες ανάγκες –για να θυμηθώ τα όσα ειπώθηκαν εδώ, σ' αυτό το βήμα χθες– της ελευθερίας, της έκφρασης, της επικοινωνίας και της ταυτότητας κατέστη μοχλός **κατάκτησης**. Η τέχνη του 20ού αιώνα, όπως πριν η Αναγέννηση και η ελληνική τέχνη, μιλώντας εξ ονόματος συνολικά του σύγχρονου ανθρώπου, προφήτεψε, αλλά και χρησιμοποιήθηκε στην παγκόσμια κυριαρχία του ενός και μόνου πολιτικοστρατιωτικά ισχυρού.

Ακολούθως, με την επιβολή της συνέτριψε κάθε τοπική έκφραση και παράδοση, σε σημείο που σήμερα να μην μπορούμε να μιλήσουμε πλέον για καθαρούς και ανέγγιχτους πολιτισμούς. Για να δώσω ένα σχηματικό παράδειγμα, σήμερα είναι αδύνατο να καταλάβουμε το ρεμπέτικο χωρίς το ροκ-εν-ρολ. Ακόμα και τα δημοτικά είναι αδύνατο να τα ακούσουμε σήμερα χωρίς την ηλεκτρονική τους αναπαραγωγή ή χωρίς τη μικροφωνική αναπαραγωγή του ήχου. Τα εκ του φυσικού έχουν γίνει πολύ σιγανά για τ' αυτιά μας... Άλλωστε και 'μεις οι ίδιοι δεν τα τραγουδάμε!

Η πνευματικότητα της σύγχρονης τέχνης, άρα, εξαργυρώθηκε σε πολιτικοστρατιωτική επιβολή. Προανήγγειλε την αυτοκρατορία και έγινε η συνείδησή της.

10. Ωστόσο, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι η τέχνη μόνο στο χωράφι της ελευθερίας μπορεί να δώσει καρπούς. "Η επιστήμη και η τέχνη δεν έχουν όρια, γιατί το αντικείμενο της γνώσης είναι άπειρο και απροσμέτρητο", σημειώνει κάπου ο Καζιμίρ **Μάλεβιτς** για να συμπληρώσει: "και το άπειρο και απροσμέτρητο ισοδυναμούν με μηδέν."[11] Η τέχνη άρα βρίσκεται μόνιμα κατά μέτωπο του θανάτου κι απ' εκεί αντλεί συνείδηση και ταυτότητα. Συνεπώς, αν υπάρχει ένα πεδίο πραγματικής και τίμιας παγκοσμιοποίησης, αυτό είναι, μεταξύ άλλων, και το πεδίο της τέχνης. Εφ' όσον ο άνθρωπος ορίζεται από την ελευθερία του ως ξεχωριστή και ανεπανάληπτη συνειδητότητα και ο θάνατος είναι το κοινό μας δράμα, τότε ιδού ο πυρήνας της πανανθρώ-

11. Καζιμίρ Μαλέβιτς, «Ο καθρέφτης του Σουπρεματισμού», Πετρούπολη, 23 Μαΐου 1923. Στο *Ρωσική Πρωτοπορεία*, μετάφραση από τα γαλλικά Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, σ. 193.

12. Δεν είναι τυχαίο ότι και εδώ, στους όρους *παγκοσμιότητα* και *οικουμενικότητα* έχουμε τη ίδια διαφοροποίηση, όπως ο Κώστας Ζουράρις την έθεσε στο τέλος αυτού του συνεδρίου ανάμεσα στην διαφοροποίηση των όρων *επανάσταση* και του λατινογενούς *revolution* (εκ του *revolutio*). Η *οικουμενικότητα* είναι ανθρωποκεντρική καθώς Οικουμένη σημαίνει τη γη που κατοικεί ο άνθρωπος, ενώ η *παγκοσμιότητα* ως όρος προέρχεται από το (περιστρεφόμενο) *σύμπαν* (*universe*) –ακόμα και η λέξη *κόσμος* στα ελληνικά έχει ανθρωποκεντρικό περιεχόμενο. Και ο όρος *παγκοσμιοποίηση* (*globalization* δηλ. πανγαιοποίηση) έχει πάλι απρόσωπο χαρακτήρα, αφού ο επίσης λατινογενής όρος *global* σημαίνει τα της (γήινης) σφαίρας.

πινης, της οικουμενικής ταυτότητας[12]. Να το σπυρί της αυριανής ανατροπής!

Χρέος άρα της τέχνης είναι να διαφυλάξει τον πνευματικό, άρα πανανθρώπινο, χαρακτήρα της και να αναδείξει τις βασικές ανάγκες –όπως είπε ο φίλος μας χθες– της ελευθερίας και της ελπίδας – για τον εμβολισμό του θανάτου, προσθέτω εγώ. Κατά τον ίδιο τρόπο θα πρέπει να αναδεικνύει και τη βασική συνθήκη της ανθρώπινης κοινωνίας –μας το έδωσε πολύ ωραία επίσης χθες ο Μανόλης Γλέζος αναλύοντας την ομηρική διαφορά ανάμεσα στην κοινωνία των κυκλώπων και την κοινωνία των ανθρώπων, την "ευρώπη"– που είναι "τα θέσμια" και η αλληλεγγύη. Αν η τέχνη γίνεται αντισυμβατική, δεν γίνεται ως προς "τα θέσμια", έτσι όπως τα αντιλαμβάνεται ο Όμηρος στο ι της *Οδύσσειας*, και όπως επιπόλαια ίσως νομίζουμε, αλλά ως προς τους νόμους που αντιμάχονται ακριβώς τα θέσμια της ανθρώπινης συνθήκης· που αντιμάχονται την ελευθερία κύρια και πρώτα. Η τέχνη είναι καθ' αυτό χώρος ελευθερίας.

Τα παραπάνω σημαίνουν, κατά τη γνώμη μου, τη **μετάθεση** του κέντρου του ανθρωπίνου βάρους από την γαστέρα –όπως θέλει να το υποβιβάσει η αγορά μέσα από την κατανάλωση– στην καρδιά, όπου βρίσκεται το κέντρο της χρυσής μας τομής. Η τέχνη, έκφραση της καρδιάς είναι και μάλιστα της καρδιάς που δεν είναι μόνο η κοιτίδα των αισθημάτων, αλλά συγκεφαλαιώνει *και* τα νοήματα κατά την αγία μας νηπτική παράδοση. Γιατί αν ο νους δεν ταπεινωθεί να κατέβει στην καρδιά, είναι σίγουρο ότι θα υποταχθεί σιδηροδέσμιος στην παμφάγο γαστέρα.

Η τέχνη θα πρέπει να τείνει στο να "εκφράζει μια επιθυμία να βαθύνουμε τα θεμέλια του πραγματικού", για να γενικεύσω μιαν αρχή από το μανιφέστο του σουρρεαλισμού, ώστε "να προκαλέσουμε μιαν ακόμα πιο έξυπνη και ταυτόχρονα ακόμα πιο παράφορη συνείδηση του κόσμου που αντιλαμβανόμαστε με τις αισθήσεις."[13]. Συμφωνώ με τον Αντρέ **Μπρετόν**. Οι σουρρεαλιστές άλλωστε, διατηρώντας ταυτόχρονα και την πολιτική τους έκφραση, υπερασπίστηκαν το μη πραγματικό, υπερασπίστηκαν ακριβώς τον πνευματικό και ενορατικό χαρακτήρα της τέχνης, αφού "το μανιφέστο του σουρρεαλισμού επεξεργάστηκε προς το καλύτερο την αρχή του Ρεμπώ, ότι ο ποιητής πρέπει να γίνει προφήτης"[14]. Προφήτης ακριβώς που θα συντρίψει την "επηρμένην οφρύν" του σύγχρονου Ναβουχοδονόσορα, ξεφωνίζοντας με παράφορη αγάπη, άρα και πόνο: "Έπεσεν, έπεσε Βαβυλών η μεγάλη"[15]. [Και η οποία σήμερα φυσικά δεν βρίσκεται στην επαρχιακή Βαγδάτη...]

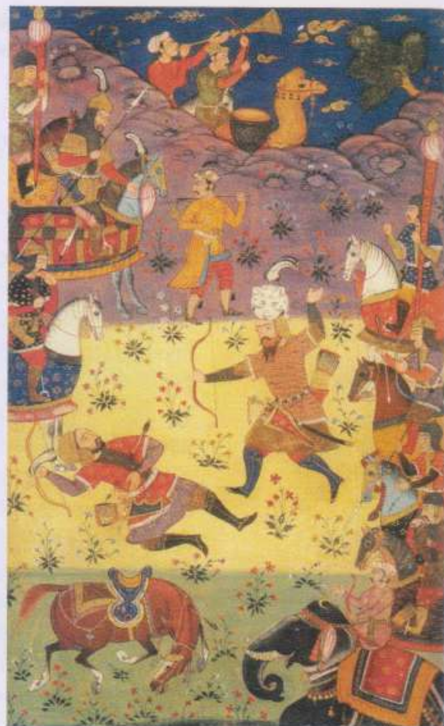
Χρέος του καλλιτέχνη είναι να πιστεύει στα θαύματα, όπως ο σολωμικός Αλαφροΐσκιωτος, γιατί "το θαυμαστό είναι πάντα ωραίο, ο,τιδήποτε θαυμαστό είναι ωραίο· μάλιστα μόνο το θαυμαστό είναι ωραίο"[16], για να επιστρέψω στους σουρρεαλιστές. Χρέος της τέχνης είναι στα μη ορώμενα να δίνει υπόσταση, χρέος της είναι η πίστη.

11. Ο 22ος αιώνας θα έχει, ή οπωσδήποτε θα τείνει να έχει, μία τέχνη και μία θρησκεία. Αυτό σημαίνει ότι ένα κυρίαρχο πολιτιστικό μοντέλο θα βασιλεύσει, ακόμα κι αν οι διάδοχοι ή οι επίγονοι της σημερινής παγκοσμιοποίησης διασπαστούν ως προς το πολιτικό τους κέντρο. Τούτο είναι κάτι παραπάνω από σίγουρο.

Εξ ίσου σίγουρο είναι ότι η αντίφαση μεταξύ τοπικού και παγκόσμιου, προσωπικού και πανανθρώπινου, θα παραμείνει. Έστω και καλά κρυμμένη κάτω από την εξωτερική ομοιομορφία. Χρέος κάθε καλλιτέχνη που σέβεται τον εαυτό του είναι να σέβεται και την αντίφαση αυτή, η οποία ορίζει και τον χώρο της ελεύθερης δημιουργίας του. Έτσι θα διατηρήσει η τέχνη τον προφητικό της χαρακτήρα και θα στρατευτεί εν τέλει στην διατήρηση της ανθρώπινης βιοποικιλότητας και του αληθινού πλουραλισμού που πηγάζει από την συνείδηση της κοινής ανθρώπινης μοίρας από τον **Προμηθέα** ίσαμε τον Γιούρι **Γκαγκάριν**· αλλά και από την μάχη για το απαράβιαστο της διαφοράς, της ετερότητας, του Άλλου.

Σκοπός μου εδώ δεν ήταν να παρουσιάσω μιαν εξαντλητική ανάλυση της πορείας της τέχνης από το τοπικό στο οικουμενικό και από το προσωπικό στο πανανθρώπινο. Θέλησα μόνο να δείξω τους αρμούς αυτής της αντίφασης που θα παραμείνει όποιες κι αν είναι οι ιστορικές μας επιλογές.

Θέλω να σημειώσω μόνο, εν κατακλείδι, ότι η ιστορία της τέχνης μας φανερώνει: οι επιλογές μας ως συλλογική ανθρωπότητα έχουν ληφθεί πολύ πριν από το εφεύρημα του ανοίγματος των αγορών και του γκρεμίσματος των συνόρων. Και η συνείδησή μας πλέον, είτε είμαστε τσιράκια της Γουώλ Στρήτ, είτε γυμνοί στα δάση του Αμαζονίου, είναι –και θα πρέπει να είναι– παγκόσμια, οικουμενική, όπως και η μοίρα μας. Η κοινή ανθρώπινη συνείδηση την αναζητά άλλωστε –ουτοπία; ποιος μπορεί με σιγουριά να το πει;– από την εποχή των αρχαϊκών της αφηγήσεων, από την εποχή του συγγραφέα του Γιλγαμές, από την εποχή της Γένεσης, από την εποχή του Ομήρου.



Η ΜΑΧΗ ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΟ ΡΟΥΣΤΑΜ ΚΑΙ ΤΟ ΣΟΡΑΜΠ, ΑΠΟ ΤΟ ΕΠΟΣ ΤΟΥ ΣΑΧΝΑΜΑ, ΙΝΔΙΑ, ΜΟΓΓΟΛΙΚΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ 1625-1630 Μ.Χ.

12. Ιδέστε αυτό το όραμα με τα μάτια ενός καθ' ημάς υπερρεαλιστή, του Ανδρέα **Εμπειρίκου**. Διαβάζω τους τελευταίους στίχους από το ποίημα «Στὸ φῶς τῆς πανηγυρικῆς αὐτῆς ἡμέρας», από τη συλλογή «Ἡ σήμερον ὡς αὔριον καὶ ὡς χθές»:

«Κ' αἴφνης κοντὰ στῆς πανηγύρεως τὸν χῶρο
Μέσα ἀπὸ σπήλαιον βαθὺ προβαίνει
Ὡς ἄνθρωπος ξαφνικὸς νεατερντάλιος
Ὡς πιθηκάνθρωπος τεράστιος erectus
Πολὺ πρὶν ἀκουσθῆ ἡ κλαγγὴ τῶν λεγεώνων
Πρωτόκλητος καὶ ἀρχέτυπος προβαίνει
Στὸ φῶς τῆς πανηγυρικῆς αὐτῆς ἡμέρας
Ὡς μέγας Ἀναμάρτητος Ἀδὰμ
Μὲ ἕνα λαλίστατον εἰρηνικὸ πουλὶ στὸν ὦμο
Ὡς ἄρχων τῆς γῆς μοιραῖος προβαίνει
Ἀναζητῶν λαὸν πιστὸν καὶ ἀγέλας καλλιμάστων νεανίδων
Βαρύγδουπος κισσοστεφὴς προβαίνει
Θανάτῳ θάνατον πατήσας
Ὁ νέος αἰών»[17].

Ο παγκόσμιος και προφητικός Εμπειρίκος διασώζει το όραμα *και* την αντίφαση.

※

13. Αντρέ Μπρετόν, *Τι είναι ο σουρρεαλισμός*, μετάφραση Σπύρος Ηλιόπουλος, επιμέλεια Άρης Μαραγκόπουλος, εκδόσεις Ελεύθερος Τύπος, Αθήνα 1983. [Απόσπασμα από το *Τί είναι ο σουρρεαλισμός;* από την έκδοση του Λονδίνου 1936], σ.131.

14. Όπως παραπάνω, σ. 145.

15. *Αποκάλυψις Ιωάννου*, ιδ' 8.

16. Αντρέ Μπρετόν, όπως παραπάνω, σ. 144. Πρόκειται για απόσπασμα από *Το μανιφέστο του σουρρεαλισμού*, το οποίο ενσωματώνει εδώ ο Μπρετόν.

17. Ανδρέας Εμπειρίκος, *Η Σήμερον ως Αύριον και ως Χθες*, εκδόσεις Άγρα, Αθήνα 1984, σ. 131.

Η ΚΟΥΛΤΟΥΡΑ ΤΟΥ ΝΑΡΚΙΣΣΙΣΜΟΥ*

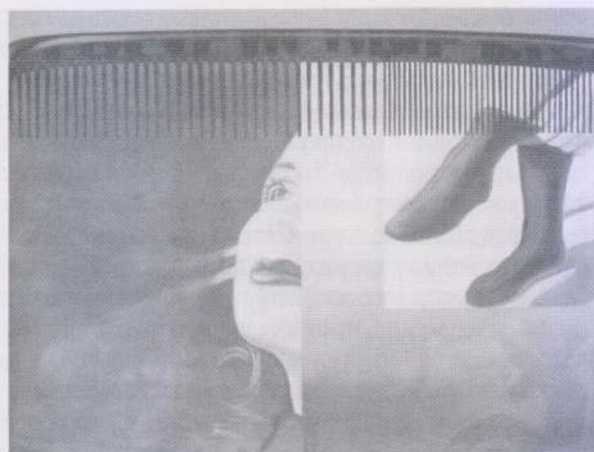
του Κρίστοφερ Λας

ΑΡΚΕΤΑ ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΡΕΥΜΑΤΑ έχουν συγκλίνει σήμερα και παράγουν όχι απλώς σε καλλιτέχνες αλλά και σε συνηθισμένους άνδρες και γυναίκες έναν κλιμακούμενο κύκλο αυτοσυνειδησίας –μία αίσθηση του εαυτού ως **εκτελεστή** υπό τη συνεχή ενδελεχή παρακολούθηση φίλων και ξένων. Ο κοινωνιολόγος του «εκτελούντος εαυτού» [performing self] **Έρβινγκ Γκόφμαν** γράφει σε ένα χαρακτηριστικό χωρίο: «*ως ανθρώπινα όντα είμαστε, υποτίθεται, πλάσματα μεταβλητής ενόρμησης με διαθέσεις και ενέργειες που αλλάζουν από τη μια στιγμή στην άλλη. Ως χαρακτήρες, ωστόσο, που υποδυόμαστε για ένα κοινό, δεν πρέπει να έχουμε τα πάνω και τα κάτω μας... Αναμένεται μια ορισμένη γραφειοκρατοποίηση του πνεύματος, έτσι ώστε να μπορούμε να βασιζόμαστε στον εαυτό μας να δίνει μία τελείως* ***ομοιογενή παράσταση*** *[performance] σε οποιαδήποτε δεδομένη στιγμή*». Αυτή η «γραφειοκρατοποίηση του πνεύματος» έχει γίνει ολοένα πιο καταπιεστική και τώρα, χάρη στον Γκόφμαν, έχει ευρέως αναγνωριστεί ως σημαντικό στοιχείο της σημερινής μας δυσφορίας.

Η **αυτοσυνειδησία** που χλευάζει όλες τις απόπειρες για αυθόρμητη δράση ή διασκέδαση απορρέει, σε τελευταία ανάλυση, από τη φθίνουσα πίστη στην πραγματικότητα του εξωτερικού κόσμου, που έχει χάσει την αμεσότητά του σε μία κοινωνία που την διαποτίζει η «*συμβολικά διαμεσολαβημένη πληροφορία*». Όσο περισσότερο **εξαντικειμενίζεται** ο άνθρωπος στη δουλειά του, τόσο περισσότερο αποκτά η πραγματικότητα την επίφαση της **ψευδαίσθησης**. Όσο η λειτουργία της σύγχρονης οικονομίας και της σύγχρονης κοινωνικής τάξης πραγμάτων γίνεται ολοένα πιο απρόσιτη στην καθημερινή κατανόηση, τέχνη και φιλοσοφία παραχωρούν το έργο να τις εξηγήσουν στις δήθεν αντικειμενικές επιστήμες της κοινωνίας, που κι αυτές έχουν υποχωρήσει, από την προσπάθεια να **τιθασεύσουν** την πραγματικότητα, στην **ταξινόμηση των τετριμμένων**. Έτσι, η πραγματικότητα παρουσιάζεται σε μη ειδικούς και σε «επιστήμονες» ως αδιαπέραστο δίκτυο κοινωνικών σχέσεων – ως «υπόδυση ρόλου», «παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή». Για τον εκτελούντα εαυτό, η μόνη πραγματικότητα είναι η ταυτότητα που μπορεί να κατασκευάσει από υλικά τα οποία παρέχουν η διαφήμιση και η μαζική κουλτούρα, θέματα από δημοφιλείς κινηματογραφικές ταινίες και μυθοπλασία, όλα εξ ίσου συγκαιρινά για τον σημερινό νου. Για να στιλβώσει και να τελειοποιήσει τον ρόλο που έχει επινοήσει για τον εαυτό του, ο καινούργιος **Νάρκισσος** ατενίζει το εξ ανακλάσεως είδωλό του, όχι τόσο με θαυμασμό όσο αδιάλειπτα αναζητώντας ψεγάδια, σημεία κόπωσης, παρακμής. Η ζωή γίνεται έργο τέχνης, ενώ «*το πρώτο έργο τέχνης σ' έναν καλλιτέχνη είναι η διάπλαση της προσωπικότητάς του*», δηλώνει ο **Νόρμαν Μαίηλερ**. Η δεύτερη από τις αρχές αυτές έχει τώρα υιοθετηθεί όχι μόνον από κείνους που γράφουν «αυτοδιαφημίσεις» για έκδοση αλλά και από τον καθημερινό καλλιτέχνη στον δρόμο.

Όλοι μας, ηθοποιοί και θεατές, ζούμε περικυκλωμένοι από **καθρέφτες**. Σ' αυτούς, αναζητούμε επιβεβαίωση της ικανότητάς μας να δελεάζουμε ή να εντυπωσιάζουμε άλλους, αναζητώντας εναγωνίως κηλίδες που ενδέχεται να αποσπάσουν την προσοχή από την εμφάνιση που σκοπεύουμε να προβάλουμε. Η **διαφημιστική** βιομηχανία σκόπιμα ενθαρρύνει αυτή την ενασχόληση με την εμφάνιση. Τη δεκαετία του 1920, «*οι γυναίκες στις διαφημίσεις παρατηρούσαν διαρκώς τον εαυτό τους, αυτοκριτικά... Ένα αξιοσημείωτο ποσοστό διαφημίσεων στα περιοδικά που απευθύνονταν σε γυναίκες, τις απεικόνιζαν να κοιτάζονται στον καθρέφτη... Διαφημίσεις της δεκαετίας του 1920 ήταν τελείως σαφείς σ' αυτή την ναρκισσιστική επιταγή. Χρησιμοποιούσαν ατάραχα εικόνες γυμνών με πέπλους, και γυναίκες σε αυτοερωτικές στάσεις για να ενθαρρύνουν την αυτοσύγκριση και να θυμίσουν στις γυναίκες το πρωτείο της σεξουαλικότητάς τους*». Ένα φυλλάδιο με διαφημίσεις καλλυντικών απεικόνιζε στο εξώφυλλο μία γυμνή με τη λεζάντα: «*Το αριστούργημά σου – ο εαυτός σου*».

Σήμερα, ο χειρισμός τέτοιων θεμάτων είναι πιο ρητός από κάθε άλλη φορά· επιπλέον, η διαφήμιση ενθαρρύνει άνδρες και γυναίκες να δουν τη **δημιουργία του εαυτού** τους ως την ανώτερη μορφή δημιουργικότητας. Σε ένα προγενέστερο στάδιο της καπιταλιστικής ανάπτυξης, η εκβιομηχάνιση περιέστειλε τον χειροτέχνη ή τον αγρότη σε προλεταριάτο, του αφαίρεσε τη γη και τα εργαλεία του και τον έριξε στην αγορά με μοναδικό που είχε να πουλήσει την εργασιακή του δύναμη. Σήμερα, η εξάλειψη των επιδεξιοτήτων όχι μόνον από την χειρωνακτική εργασία αλλά και από τις χαρτογιακάδικες θέσεις εργασίας, έχει δημιουργήσει συνθήκες στις οποίες η εργασιακή δύναμη παίρνει τη μορφή της προσωπικότητας και όχι της δύναμης ή της εξυπνάδας. Άνδρες και γυναίκες οφείλουν να προβάλλουν μία ελκυστική εικόνα και να γίνουν συγχρόνως **ηθοποιοί** που παίζουν τον ρόλο και **ειδήμονες** που κρίνουν την παράστασή τους.



ΤΖΕΪΜΣ ΡΟΖΕΝΚΟΥΪΣΤ, ΤΟ ΦΩΣ ΠΟΥ ΔΕΝ ΛΑΝΘΑΝΕΙ, 1961

Αλλαγές στις κοινωνικές σχέσεις παραγωγής, που έκαναν την κοινωνία να φαίνεται αδιαφανής και ανεξιχνίαστη, γέννησαν και την καινούργια ιδέα της προσωπικότητας, που περιέγραψε ο **Ρίτσαρντ Σένετ** στην «*Πτώση του δημόσιου ανδρός*». Ενώ η

έννοια του χαρακτήρα του 18ου αιώνα τόνιζε τα στοιχεία τα κοινά στην ανθρώπινη φύση, ο 19ος αιώνας άρχισε να βλέπει την προσωπικότητα ως μοναδική και ιδιοσυγκρασιακή έκφραση των ατομικών χαρακτηριστικών. Κατά την άποψη αυτή, η εξωτερική εμφάνιση εκφράζει άθελά της τον εσωτερικό άνθρωπο. Κατά τον Σένετ, οι άνθρωποι σύντομα κατακυριεύτηκαν από τον φόβο μήπως προδοθούν ακούσια από τις πράξεις τους, τις εκφράσεις του προσώπου τους και τις λεπτομέρειες της αμφίεσής τους. Τον ίδιο αιώνα, όπως έχει δείξει ο **Έντγκαρ Γουίντ**, ο τεχνοκρίτης Τζιοβάνι Μορέλι διατύπωσε τη θεωρία ότι οι γνήσιοι ζωγραφικοί πίνακες μπορούσαν να ξεχωριστούν από τους πλαστούς αν εξετάζαμε επισταμένα ορισμένες ασήμαντες λεπτομέρειες –την απόδοση ενός αυτιού ή ενός ματιού– που πρόδιδαν το χέρι του δασκάλου. Ο Μορέλι τόνισε: «*Κάθε ζωγράφος έχει τις ιδιαιτερότητές του, που δεν τις συνειδητοποιεί κι αυτός ο ίδιος*».

Φυσικά, οι ανακαλύψεις αυτές για την προσωπικότητα και την αθέλητη έκφρασή της είχαν ως αποτέλεσμα, όχι μόνο στους καλλιτέχνες και τους κριτικούς αλλά και στους μη ειδικούς, να ενθαρρύνουν την ενσυνείδητη λεπτολόγο εξέταση του εαυτού. Οι καλλιτέχνες δεν μπορούσαν ποτέ ξανά να μην έχουν συναίσθηση των λεπτομερειών πράγματι, η καινούργια προσοχή στη λεπτομέρεια, όπως επισήμανε ένας κριτικός, έσβησε και την ίδια την έννοια της λεπτομέρειας. Παρόμοια, στην καθημερινή ζωή, ο μέσος άνθρωπος έγινε **ειδήμων της παράστασης** της δικής του και των άλλων, επιφορτίζοντας έναν μυθιστοριογράφο με το έργο να «αποκωδικοποιεί μεμονωμένες λεπτομέρειες της εμφάνισης», όπως γράφει ο Σένετ για τον Μπαλζάκ, να «μεγεθύνει τη λεπτομέρεια και να την καθιστά έμβλημα ολόκληρου του ανθρώπου». Αλλά η κατοχή αυτών των καινούργιων κοινωνικών δεξιοτήτων, ενώ αύξησε την αισθητική ικανοποίηση, δημιούργησε καινούργιες μορφές στενοχώριας και άγχους. Φυλακισμένος στη γνώση του εαυτού του, ο σύγχρονος άνθρωπος λαχταρά την χαμένη αθωότητα του αυθόρμητου αισθήματος. Αδυνατώντας να εκφράσει αίσθημα χωρίς να λογαριάσει τον αντίκτυπο στους άλλους, αμφιβάλλει για την αυθεντικότητα της έκφρασής του στους άλλους και συνεπώς αντλεί μικρή ανακούφιση από τις αντιδράσεις του κοινού στην παράστασή του, κι όταν ακόμα το κοινό ισχυρίζεται πως είναι βαθιά συγκινημένο. Παραπονιέται ο Άντυ Γουόρχολ:

«Καθημερινά κοιτάζω στον καθρέφτη και εξακολουθώ να βλέπω κάτι – ένα καινούργιο σπυράκι... Βουτώ ένα μπαλάκι βαμβάκι Johnson &Johnson σε οινόπνευμα Johnson & Johnson και αλείφω το σπυράκι... Κι ενώ στεγνώνει το οινόπνευμα, δεν σκέφτομαι τίποτα. Πώς είναι πάντα μεγαλοπρεπή. Πάντα καλόγουστα... Όταν το οινόπνευμα στεγνώσει, είμαι έτοιμος να βάλω την ειδική αλοιφή στο χρώμα της επιδερμίδας... Έτσι, το σπυράκι έχει τώρα σκεπαστεί. Αλλά έχω σκεπαστεί εγώ; Πρέπει να κοιταχτώ στον καθρέφτη για μερικές ακόμα πινελιές. Δεν λείπει τίποτα. Είναι όλα εκεί. Το ασυγκίνητο βλέμμα... Η βαριεστημένη νωθρότητα, η σπαταλημένη χλωμάδα... Τα χείλια που γκριζάρουν. Τα αχτένιστα, ασημένια μαλλιά, απαλά και μεταλλικά... Δεν λείπει τίποτα. Είμαι όλα όσα λένε οι αναμνήσεις μου πως είμαι»

Η αίσθηση της ασφάλειας που δίνει ο καθρέφτης αποδεικνύεται παροδική. Κάθε καινούργιο κοίταγμα στον καθρέφτη κρύβει καινούργιους κινδύνους. Ο Γουόρχολ ομολογεί ότι «*τον κατέχει ακόμα η ιδέα να κοιτάζει στον καθρέφτη και να μη βλέπει κανέναν, τίποτα*».

Η ανάλυση των διαπροσωπικών σχέσεων στο θέατρο της καθημερινής ζωής –μια ανάλυση που εσκεμμένα μένει κολλημένη στην επιφάνεια της κοινωνικής συναναστροφής και δεν κάνει καμία απόπειρα να ξεσκεπάσει τα ψυχολογικά της βάθη– οδηγεί σε συμπεράσματα παρόμοια με της **ψυχανάλυσης**. Η ψυχαναλυτική περιγραφή του παθολογικού ναρκισσιστή, του οποίου η αίσθηση του εαυτού εξαρτάται από την επικύρωση των άλλων, τους οποίους ωστόσο υποτιμά, συμπίπτει σε πολλές λεπτομέρειες με την περιγραφή του ε-



ΡΟΪ ΛΙΧΤΕΝΣΤΑΪΝ, ΜΙΚΡΗ ΑΛΟΧΑ, 1962

κτελούντος εαυτού [performing self] στην λογοτεχνική κριτική και στην κοινωνιολογία της καθημερινής ζωής. Οι εξελίξεις που έχουν δημιουργήσει μία καινούργια βαθιά γνώση των κινήτρων και της αθέλητης έκφρασης –που ένα όχι ασήμαντο στοιχείο τους είναι η εκλαΐκευση των ψυχιατρικών τρόπων σκέψης– δεν μπορεί να διαχωριστεί από τις ιστορικές αλλαγές που έχουν παραγάγει όχι απλώς μία καινούργια έννοια της προσωπικότητας, αλλά και μία καινούργια μορφή οργάνωσης της προσωπικότητας. Ο παθολογικός ναρκισσιστής αποκαλύπτει, σε ένα βαθύτερο επίπεδο, τα ίδια άγχη που σε ηπιότερη μορφή έχουν γίνει πολύ κοινά στις καθημερινές συναναστροφές. Όπως είδαμε, οι επικρατούσες μορφές κοινωνικής ζωής ενθαρρύνουν πολλές μορφές ναρκισσιστικής συμπεριφοράς. Επιπλέον, έχουν αλλοιώσει τη διαδικασία του εκκοινωνισμού με τρόπους που ενθαρρύνουν ακόμα περισσότερο τα ναρκισσιστικά πρότυπα, ριζώνοντάς τα στην πρωιμότατη πείρα του ατόμου.

Απόσπασμα από το βιβλίο: *Η κουλτούρα του ναρκισσισμού*, κεφ. «Το θέατρο της καθημερινής ζωής», εκδόσεις Νησίδες, σελ. 94-98.

※

ΠΑΡΟΧΘΙΕΣ ΑΠΟΣΤΑΣΕΙΣ

῞Οταν ἡ συμφορὰ συμφέρει
λογάριαζέ την γιὰ πόρνη
Ὀδυσσέας Ἐλύτης



Μὲ τόσα πολιτιστικὰ παραφερνάλια, «Πρωτεύουσες πολιτιστικές», «Ὀλυμπιάδες πολιτιστικές» κ.ἄ., ὁ πολιτισμὸς πλέον τρέχει στὸ δρόμο ἢ μᾶλλον ἀπὸ τὰ μπατζάκια μας. Σ' αὐτὰ ἐντάσσεται καὶ ἔκθεση μὲ ἔργα ζωγραφικῆς ἐγχωρίων τὲ καὶ εὐρωπαίων παραφρόνων μὲ τὸν δηλωτικὸ τίτλο: «στὴν ἄλλη ὄχθη». Δὲν ξέρουμε πόσο βαθὺ φαντάζονται οἱ ἐμπνευστὲς τὸ ποτάμι ποὺ ὁρίζεται ἀπὸ τὶς δυὸ «ὄχθες», πάντως τὸ σίγουρο εἶναι ὅτι οἱ παράφρονες εἶναι στὴν ἄλλη ὄχθη, ἐνῶ οἱ φρόνιμοι καὶ λογικοὶ βρίσκονται, ἀσφαλεῖς, στὴν ἀπὸ 'δῶ μεριά!

῎Αν τώρα τὸ παράλογο εἶναι ἐπιμελῶς ἐπιτηδευμένο, ἐκτὸς ἀπὸ προσοδοφόρο, θεωρεῖται καὶ «ἀνατρεπτικό» καὶ πρωτοποριακό, ἐνῶ μιὰ γνήσια κι ἀνεπιτήδευτη συμπεριφορὰ θεωρεῖται «τρέλα», ἰδιαίτερα ὅταν αὐτὴ τρομάζει τοὺς «γνωστικούς». Γι' αὐτὸ οἱ παράλογοι ἀποπέμπονται, ἐγκλείονται καὶ ἀποκλείονται. Συγκαταβατικὰ καμμιὰ φορά, εἴτε αὐτοὶ εἴτε τὰ ἔργα τοὺς γίνονται ἀποδεκτὰ ὡς ἀξιοπερίεργο καὶ πρόσφορο ὑλικὸ («κλειδί» κατὰ μερικούς), γιὰ τὴν ἐπίλυση τοῦ μυστηρίου τῆς δημιουργίας ἢ τοῦ ταλέντου.

Κάθε ψυχιατρικὸ ἄσυλο ἔχει τὴν πινακοθήκη του μὲ ἔργα τροφίμων του ὡς ἐξωραϊστικὸ ἄλλοθι καὶ πιστοποιητικὸ τῆς εὐαισθησίας καὶ τῆς κουλτούρας τῶν φυλάκων˙ ὅταν ὅμως οἱ πιὸ «προχωρημένοι» εἰδικοὶ τοῦ ψυχισμοῦ, οἱ προοδευτικοὶ καὶ ἐκσυγχρονιστές, ἐμπλέκονται, συνειδητὰ ἢ ἀνεπίγνωστα, σὲ πολιτικὲς καὶ δραστηριότητες ἐξωραϊστικοῦ ἀποκλεισμοῦ, τότε μιὰ μέτρια ἀγανάκτηση εἶναι ἐπιβεβλημένη.

᾽Αναρωτιέται κανεὶς γιατὶ δὲν ἔχει ὡς τώρα ὀργανωθεῖ, ἐδῶ ἢ στὴν ἀλλοδαπή, καὶ μιὰ ἔκθεση ζωγραφικῆς μὲ ἔργα καρδιοπαθῶν ἢ στομαχικῶν ἢ δυσκοίλιων ἢ ρευματοπαθῶν ἢ ἄλλων, χρονίως πασχόντων. Γιατὶ δὲν ἀναζητεῖται καὶ σ' αὐτοὺς κάποιος αἰτιολογικὸς συσχετισμὸς π.χ. μεταξὺ ἕλκους καὶ ἔμπνευσης, ἢ τῆς κινητικότητας τοῦ ἐντέρου καὶ κάποιου ταλέντου, εἰκαστικου ἢ ἄλλου ! . . .

Τὸ δέος ἐνώπιον τοῦ ἀνεξηγήτου (τί θὰ πεῖ παράλογο, πῶς ὁρίζεται τὸ λογικό;) δὲν ἐκμηδενίζεται, δὲν ἐξαλείφεται μὲ τὴν καθυπόταξή του, μὲ ἐγκλεισμούς, ἀποκλεισμοὺς καὶ κατηγοριοποιήσεις ἢ μὲ τὸν ἐξ ἀποστάσεως δῆθεν θαυμασμὸ («ζωγραφισμένο μὲ τὸ στόμα») κ.τ.τ. Εἶναι φυσικὸ καὶ ἑπόμενο βέβαια ῞Ενας πολιτισμὸς ποὺ προσγράφει στὴν ἀντικειμενικὴ οὐδετερότητα, καὶ ἐξ ὁρισμοῦ ὑποτιμᾶ τὴ σπουδαιότητα τοῦ σχετίζεσθαι μὲ τὸν ὅποιον «ἄλλον», νὰ μὴν μπορεῖ οὔτε νὰ καταλάβει οὔτε βέβαια νὰ ἀποδεχθεῖ τὴ σημασία τῆς προσωπικῆς ἑτερότητας . . .

῎Αν παρ' ὅλα αὐτὰ μερικοὶ ἐπιμένουν σὲ τσαπερδονικοὺς ἐπιστημονισμοὺς τότε, ἀντὶ νὰ ψάχνουν νὰ βροῦν τὰ αἴτια τῆς τρέλας, ἂς ἐρευνήσουν καλλίτερα γιὰ τὰ αἴτια τοῦ φόβου τῶν λογικῶν, τῶν ὀρθοφρονούντων, γιὰ τοὺς τρελοὺς καὶ τοὺς παράλογους, τοὺς λοξούς. ῎Αλλωστε παλαιότεροι πολιτισμοί, ποὺ ἀποδέχονταν τὸ «λοξό», τὸ εἶχαν θεοποιήσει˙ γι' αὐτὸ ὁ θεὸς τοῦ Λόγου (λογικῆς), ὁ ᾽Απόλλων, εἶχε παράλληλα καὶ τὴν ἐπωνυμία «λοξίας».

῎Ετσι ἂν πράγματι θέλουν νὰ σταματήσουν οἱ μασκαρεμένες ἐκδοχὲς τοῦ ἀσύλου, θὰ μποροῦσαν νὰ ὀργανώσουν καὶ κάποιες «μικτές», δηλαδὴ πραγματικές, ἐκθέσεις, ὀρθοφρονούντων τὲ καὶ παραφρόνων καλλιτεχνῶν, μὲ μόνο κριτήριο τὴν αἰσθητική, τὸ ὡραῖο, γιὰ νὰ διαπιστώσουμε ὅτι ἡ δημιουργικότητα καὶ τὸ ταλέντο ἔχει χαρισθεῖ μὲ παράλογα, ἢ ἀπροσδιόριστα καὶ ἀπροσδόκητα κριτήρια. Γι' αὐτὸ κακῶς χαρακτηρίσθηκε ὡς τρελός, ἀπὸ μερικούς, ὁ Λαρισαῖος φρουτοβάτης ἢ ὀπωροβάτης του Outlook μιὰ χαρὰ εἶναι, «τετρακόσια» τάχει ὁ ἐρίφης, καὶ αὐτὸς καὶ οἱ ὀργανωτὲς κι αὐτῆς τῆς ὀλυμπιακῆς φιέστας. Γι' αὐτὸ καὶ σκέφτηκε ὅτι αὐτὰ τὰ ποικιλώνυμα ρωμαϊκὰ ραβαΐσια θὰ ἔπρεπε νὰ ἐμπλουτισθοῦν καὶ μὲ λελογισμένες δόσεις καϋμενολογίας ἢ φιλανθρωπίας (τί ὅρος καὶ αὐτός), ὅπως ἡ εὔγλωττη «῎Αλλη ῎Οχθη». Γιατὶ μπορεῖ «ἡ ἐπιτήδευση νὰ εἶναι ὁ θάνατος τῆς δημιουργίας», μπορεῖ ὅμως ταυτόχρονα νὰ γίνει καὶ . . . ἀνάσταση τῆς προσοδοφορίας ! . . .

Στὸ τέλος καὶ μία πρόταση: Εἶναι γνωστὸ ὅτι σὲ κάθε ᾽Ολυμπιάδα» (ὅπως ἐπεκράτησε νὰ λέγονται οἱ ᾽Ολυμπιακοὶ ᾽Αγῶνες), προτείνονται στὴ ΔΟΕ τῶν. . . ἀθανάτων καὶ κάποια καινούργια ἀγωνίσματας λοιπὸν οἱ ντόπιοι κατασκευαστὲς καὶ ὀργανωτές, ἂς αὐτοπροταθοῦν γιὰ τὶς ἐπιδόσεις τους στὸ ἄθλημα τῆς ἀπληστίας καὶ τοῦ θύειν στὸν κερδῶο ῾Ερμῆ ! . . . Θὰ πάρουμε «χρυσό».

Φρίξος ᾽Εξάλλου